TOME X. N° 2. 1er MAI 1956

LES LETTRES ROMANES

SOMMAIRE

ARTICLES.

LES LIVRES.

(*Voir suite au verso*)

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Une tenson retrouvée dans l'œuvre de Peire Cardinal

Elle se compose de deux pièces de vers, l'une contenue dans plusieurs chansonniers : *Mon chantar voill retrair' al cominal*, nº 396, 6 de la *Bibliographie des Troubadours* de Pillet-Carstens, l'autre dans le seul ms C : *De selhs qu'avetz el sirventes dich mal*, nº 366, 16 de ce même inventaire. De plus, dans le ms C les deux pièces se suivent, 396, 6 étant la dernière des poésies de Raimon de Castelnou, et 336, 16 la première de celles de Cardinal.

On s'aperçoit bientôt que, dans le cadre tout formel et factice d'un débat, Cardinal répond à Raimon. La preuve décisive apparaît dès le début du deuxième vers de la réplique de Cardinal ; car bien que le début de la pièce soit mutilé par l'ablation de la lettre initiale D, — grande lettre ornée qui contenait une miniature représentant le troubadour, — les mots *en raimõ* sont parfaitement lisibles. Nous l'avions déjà remarqué il y a un an, et certainement d'autres l'avaient noté avant nous, mais c'est à M. Gianfranco Contini que revient le mérite de l'avoir publié pour la première fois. Il vient de faire paraître une édition de ce texte, suivie de celle de six autres sirventés de Cardinal, que termine un précieux glossaire [1].

C'est un premier déblaiement d'importance. Il serait intéressant cependant de savoir pourquoi P. Meyer, Chabaneau, et Jeanroy se sont mépris sur l'attribution de la pièce *Mon chantar* et l'ont disjointe des autres poésies de Raimon de Castelnou, tandis que de nombreux érudits ont hésité à se

1. G. Contini, *Quelques sirventés de Peire Cardinal*, dans *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*. Paris, 1955, vol. I, p. 272-287.

prononcer, et que, après Bartsch, Maus et surtout Karl Vossler l'ont assignée à Cardinal.

On se demandera ensuite si cette tenson n'apporterait pas quelques clartés sur la nature profonde de Cardinal lui-même.

En outre, dans sa 8e *cobla*, Raimon fait l'éloge de trois personnages dont l'identification permettrait peut-être de dater cette joute oratoire, dont le fond historique paraît confirmé par quelques détails significatifs.

Ce jeu d'affrontement n'aurait-il pas laissé quelques traces dans l'œuvre poétique de contemporains ou de successeurs ?

Enfin, ne porterait-il pas témoignage, — fût-ce indirectement, — sur des lieux fréquentés par d'autres troubadours, dans une région où la mémoire du rude chantre vellave à l'âme haute, fougueux flagellateur de vices, se serait conservée avec prédilection ? Autant de questions qu'on ne peut tenter de résoudre qu'à la condition d'avoir un bon texte.

Raynouard a déjà publié le texte de Raimon de Castelnou (*Choix*, IV, 382) d'après C modifié par des variantes qui proviennent principalement de R et de T. Mais son recueil date, au plus tard, de 1821. Il n'a pu tenir compte de f et de a^2, découverts postérieurement. Il est donc nécessaire de mettre au point ce texte d'après tous les manuscrits.

Quant au texte de Cardinal, nous le donnons d'après l'édition de M. Contini en y ajoutant un essai de restitution complète du deuxième vers. Ce vers est, comme on le verra, en rapport étroit avec le contexte tout entier ; il précise le propos de Cardinal, et en souligne tout à point l'ironie particulière.

Les manuscrits et les attributions

Bartsch, se basant sur tous les manuscrits, sauf a^2 découvert plus tardivement, rangeait la pièce de Raimon dans son *Grundriss*, parmi les poésies de Cardinal (no 335, 37). Pillet-Carstens la restituent à son auteur (no 396, 6) et déclarent (p. 295) : « *Mon chantar voill retrair' al cominal* est bien de Raimon de Castelnou. » Trois manuscrits indiquent comme auteur Raimon de Castelnou. Ce sont C 271vo ; R 99vo [1]

1. Remarquons que dans R, c'est la seule pièce de Raimon de

(Mahn, *Gedichte* 976) ; a² 515. Trois autres l'attribuent à Cardinal : Dᵇ 241 ; M 207 (Mahn, *Gedichte*, 975) [1] ; T 94vᵒ. Dans f il est anonyme [2]. Sur l'espace blanc qui devait recevoir le nom de l'auteur, en tête de la pièce, une main du xvᵉ siècle a écrit Daspol, mais le nom a été rayé par la suite ; au-dessus du mot barré, on lit, dans un espace qui avait été laissé en blanc par le copiste, le mot sirventes. Enfin le ms Y contient (fol. 1) un fragment de sept vers très corrompus et qui ne se suivent pas, ce qui peut être dû à une mémoire incertaine. M. István Frank a reconnu dans ce manuscrit une graphie lorraine [3].

A. Gröber, se basant sur des considérations de manuscrits, se prononça en faveur de Raimon de Castelnou [4]. Mais peu de temps auparavant P. Meyer, dans sa recension du ms Giraud ou ms f, contrairement à son habitude, n'avait pas indiqué de nom d'auteur pour cette pièce [5]. Il fit état des mss correspondants M, T et R, mais il déclara, à tort, que la pièce était anonyme dans T, et ne fit pas mention de C. Sans doute fut-il induit en erreur par la disparité du premier vers de la pièce *Mon sirventes tramet al cominal* — qui est unique dans C, — avec l'autre version de ce même vers : *Mon chantar voill retrair' al cominal,* que l'on trouve dans les autres manuscrits. Il est possible qu'il ait cru à deux pièces différentes.

Castelnou ; et la confiance que l'on peut avoir dans ce manuscrit est d'autant plus grande que son auteur ne paraît pas avoir commis d'erreur d'attribution en ce qui concerne les poésies de Cardinal, alors que c'est loin d'être le cas pour Dᵇ.

1. Il faut noter que dans M où, comme dans I et K, Cardinal est mis en tête des satiriques, la pièce ouvre la série des sirventés de Cardinal au fᵒ 207. Après cette pièce, une colonne entière a été laissée en blanc. Devait-elle contenir la pièce 336, 16 ? Il y aurait peut-être là un signe d'hésitation et de confusion de la part du compositeur du chansonnier.

2. Ancien numéro de fᵒ : 13vᵒ ; chiffre nouveau à l'encre rouge : 11vᵒ.

3. István Frank, *Le chansonnier Y, fragments provençaux du manuscrit français de la Bibliothèque Nationale*, dans *Symposium*, 1952, p. 51-87.

4. *Die Liederhandschriften der Troub.* dans *Romanische Studien.* Strasbourg, 1875-77, vol. II, p. 349.

5. *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris, 1871, p. 144.

Chabaneau fut plus net encore, et dans l'Index de ses *Biographies* [1], il n'attribua plus à Raimon que « cinq pièces lyriques ». Or, le ms C en contient six. Jeanroy [2] fit de même. Il déclara : « Cinq chansons seulement dans C, dont la table l'appelle Imbert de Castelnou [3] ». Son énumération

1. *Histoire générale de Languedoc*, X, 377.

2. *La poés. lyr. des troub.* Paris, 1934, vol. I. Liste bio-bibliographique, p. 419.

3. En réalité dans cette table du chansonnier (au fol. 11vo) à laquelle fait allusion Jeanroy, seules les quatre premières pièces ont en regard « Ymbert de Castelnou ». En ce qui concerne les autres on lit « Raymon de Castelnou ». Les six pièces y sont énumérées dans l'ordre où elles figurent in-extenso dans le manuscrit, du f° 270v° au f° 272. Chacune, dans son texte intégral, porte en tête le nom de l'auteur écrit une fois R. de Castelnou et par ailleurs R. de Castelhnou.

Voici la liste de la table (fol. 11vo) :

Aras, pus ay loc e sazo	Ymbert de Castel Nou
De servir a bon senhor	Ymbert de Castel Nou
Er a ben dos ans passatz	Ymbert de Castel Nou
Entr'ira et alegrier	Ymbert de Castel Nou
Ges si tot es tan suau	Raymon de Castel Nou
Mon sirventes tramet al cominal	Raymon de Castel Nou

Enfin, à la table alphabétique des chants (fol. 26), notre sirventés est accompagné du nom Raymū de Castelnou. Voilà donc, si c'était nécessaire, une autre preuve que la pièce est bien de Raimon de Castelnou.

Que la preuve fût nécessaire, l'incertitude de quelques provençalistes le montre assez. Emil Levy qui cite dans son dictionnaire (SW. V, 206) le début de la 4e *Cobla* à propos du mot « mentir », ajoute : « P. Card? oder Raim. de Castelnou? ». M. István Frank (art. cité du *Symposium*) indique aussi qu'il a des doutes. Dans sa table de concordance (p. 77) en face de la pièce 10 (*A tote gens donray conseil leiaus*), il met dans la colonne « auteur » un point d'interrogation ; et à la page 78, à propos de la même pièce, il écrit : « tiré de Peire Cardenal (?) ».

Quant à M. René Lavaud, dans son article intitulé *Un sirventes inédit de Peire Cardenal* (*Estudios dedicados à Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1951, p. 481-83) il dénombre bien (p. 481) dans les trois feuillets initiaux du ms Y « dix-huit morceaux anonymes en occitan » dont il identifie la plupart ; mais dans sa liste, il omet précisément le fragment de la pièce de Raimon de Castelnou, et le remplace par une pièce anonyme (28 vers français, dit-il, p. 482), — ce qui fait en réalité dix-sept pièces « en occitan » plus une en français (au fol. 3, colonne Fbis, lignes 1-31).

des œuvres ne comprend que ces chansons et le *Doctrinal*, poème moral et religieux. Il enlevait donc, lui aussi, la pièce 396,6 à Raimon de Castelnou.

J. Anglade, dans sa thèse de doctorat *Le troubadour Guiraut Riquier* (p. 173, n. 2), ne prend pas parti, contrairement à ce qu'affirment Pillet-Carstens, qui le font opter pour Raimon. Après avoir mentionné la pièce sous le numéro du *Grundriss* de Bartsch 335, 37, — donc, au nombre des pièces de Cardinal, — Anglade ajoute que « la pièce est attribuée par d'autres manuscrits à Raimon de Castelnou ». Plus tard, dans son livre intitulé *Les Troubadours*, [1] il insérera comme étant de Cardinal un extrait de cette pièce d'après le texte de Mahn, *Gedichte* nº 975 (ms M), dont il donne en français moderne plutôt une paraphrase qu'une traduction exacte.

La pièce est encore attribuée à Cardinal par Maus [2], et enfin par K. Vossler [3], qui, comme nous le verrons, alignent en faveur de Cardinal de multiples raisons.

Nous avons choisi C comme manuscrit de base, malgré son caractère hypercorrect, et bien qu'il ne soit pas exempt de fantaisies, comme l'a lumineusement montré M. István Frank [4]. C'est le seul d'ailleurs qui contienne la réplique de

1. Paris, 1908, p. 188, chap. VIII intitulé : La période albigeoise : Peire Cardinal.

2. F. W. Maus, *Peire Cardenals Strophenbau.* Marburg, 1884, p. 38.

3. Karl Vossler, *Peire Cardinal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege.* München, 1916, p. 30, n. 3, et p. 138.

4. István Frank, *Barbariol-Barian dans Guillaume IX. Romania*, vol. 73, 1952, p. 227-34. M. Frank montre par un exemple précis, comment l'auteur du ms C a remanié de façon compliquée un passage de la chanson de Guillaume IX *Farai un vers pos me somelh.* Ce passage contient des mots inarticulés auquel il a ajouté de son cru. On ne saurait y reconnaître comme on l'a fait, quatre vers d'arabe hispanique, et en conclure que Guillaume IX savait cette langue.

Voir aussi J. Monfrin, *Notes sur le chansonnier provençal C* dans *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris 1955, II, p. 292-311, en particulier les pages 292-93.

Cf. F. M. Chambers, *Matfre Ermengaud and Provençal MS C* dans *Romance Philology*, V, 1951. p. 41-46. Nous ne pensons pas que l'auteur du chansonnier C qui a poli son texte avec tant de goût et de correction, ait été *un médiocre* comme le suppose M. Chambers.

Cardinal. Mais nous avons cru parfois, en présence de variantes où seul C est différent tandis que tous les autres manuscrits concordent, devoir les rejeter, si simplifiées et si ingénieuses qu'elles soient. Ici, la fidélité au document interne idéal dont parle Aurelio Roncaglia [1] échappe tout particulièrement à notre prise, et nous avons pensé qu'il fallait dans la plupart de ces cas nous en tenir aux autres manuscrits d'où toute fantaisie délibérée est absente. C'est ainsi notamment que nous avons écarté au vers 1 *mon sirventes tramet* du ms C en faveur de *mon chantar vuelh retrair* [2]. *Mon chantar* a d'ailleurs été conservé au vers 65 dans C, une amélioration n'était plus désirable sans doute.

Il ressort aussi de la comparaison des variantes une certaine parenté entre R et M auxquels se rattache, bien que moins nettement, le ms D, qui est plus fautif. C et f ont seuls le même ordre de strophes et apparaissent très voisins, ce qui confirme l'opinion de Paul Meyer, d'après laquelle « le compositeur du manuscrit Giraud doit avoir profité d'un recueil fort analogue à C qui est considéré comme l'un de nos plus précieux chansonniers » [3].

1. Dans *Cultura Neolatina*, t. XII, p. 282.

2. Il en est de même aux vers 4 (*hi pot*) ; 12 (*ses dreytura alargar*) ; 24 (*em tug daquelh eyhs sen*) ; 35 (*ostalier*) ; 56 (*aysel senhor*) ainsi que toute la phrase, — la forme correcte est d'ailleurs aysselh *senher*, — au lieu de *al franc s.*, qui se trouve dans les autres manuscrits sauf dans M qui a *al gran s.*

On pourrait croire que la liaison entre les deux pièces ayant été perdue de vue par les chansonniers ultérieurs, la première a été attribuée dans D, M, T, à Cardinal en raison de la renommée du troubadour du Puy, et aussi parce que ce sirventés est bien dans l'esprit de Cardinal et en imite la langue violente et précise. La Curne de Sainte-Palaye lui-même le comparera à la pièce 335, 27 *Jesu Crist, nostre salvaire* et dira que c'est « une pièce à peu près pareille » (ms 3284 de la Bibl. de l'Arsenal, fol. 77). Ainsi, *mon sirventes tramet al cominal* serait devenu *mon chantar vuelh retrair*. Mais il n'est pas certain que C soit le manuscrit le plus ancien ; et même dans a², qui date de la fin du XIII[e] siècle et qui, comme on le sait, est l'œuvre de Bernart Amoros, moine d'Auvergne, né à Saint Flour, la pièce commence par *Mon chantar voil retrair'al cominal. Mon sirventes tramet* a donc toutes chances d'être une version surajoutée dans C par le copiste trop soucieux d'améliorer son texte.

3. P. MEYER, *Les derniers troub. de la Provence*. Paris, 1871, p. 141.

Le sirventés de Raimon de Castelnou
(396, 6)

Rubrique : R. de Castelh nou C ; R. de Castelnou R ; Raimon de Chastelnou a^2 ; Pere Cardenal D^b ; Serventes qe fes pere Cardenal M ; pas de rubrique en tête de cette pièce dans T, mais au f° 89, où commencent les poésies de Cardenal, on lit dans une écriture détrempée et à demi effacée : Peire Cardenal ; pas de rubrique dans f, ni dans Y qui ne contient que 6 vers très corrompus et qui ne se suivent pas.

I

Mon chantar vuelh retrair' al cominal a
De tota gen ; e s'il denhon auzir b
Ni l'entendo ni·l sabo devezir, b
Quascus poira triar lo ben del mal. a
Que cobeytatz a tant sazit em brieu c
Lo mon, que no y cort dreg ni tem hom Dieu, c
No y trob om merce ni chauzimen, d
Ni vergonha ab lo pus de la gen. d

I. — 1. Mon serventes tramet C ; mon chantar DMR af ; cantar T ; vol D ; voil a ; vueilh M ; vuelh R ; vuell Tf ; retrar T ; retrair DMRa ; retraire cominal f ; al cominal CDMR ; cuminal T ; criminal a. — **2.** de tota gen CDM ; a totas gens RT ; de totas genz a ; de totas jens f ; e sil volon C ; se sil D ; essil sabon volhrion T ; e sil deinhon MR ; sil degnon a ; deyon f. — **3.** ni l'entendo nil sabon CMRf ; ni sabon a ; ni nentendon nel sabon T ; ni entendre tut sabon D. — **4.** quascus hi pot C ; chascus poira D ; cascus MR ; cascuns f ; quascuns T ; cascus poiria a. — **5.** que cobeytatz CD ; qe cobeitat T ; qar cobeitatz M ; car Rf ; mas a ; tant sazit CRT ; sazir D ; saillit a ; sait f ; a pres lo mon M ; em brieu C ; en af ; en breu DRT ; tan brieu M. — **6.** lo mon que no y cort dreg C ; drec T ; lo mons R ; que no i cor dreitz el mon D ; dretz ancar M ; lo mon qe no i cor dreitz a ; q̄ no i trop dreg f ; niey cre hom C ; ni tem hom DR ; ni tem on MT af. — **7.** ni no y trob om merce CTa ; trob om fe M ; ni trobon pres D ; trob omz vertatz R ; trobon vertat f ; chauzimen CRTa ; chauziment f ; chausimen M ; chauçimen D. — **8.** ni vergonha C ; vergonhia D ; vergoinha MTf ; vergoigna a ; mas messonjas R ; ab lo pus CR ; plus DTa ; am lo plus Mf ; gen CDMRTa ; gent f.

II

Clersia vol trastot l'an per engual
Ab cobeitat gent caussar e vestir ;
E·l gran prelat volo·s tant enantir
Que ses razo alargan lor deptal ;
E se tenetz de lor un honrat fieu,
Volran l'aver ; e no·l cobraretz lieu,
Se no lor datz una summa d'argen,
E no lor faitz plus estreg covinen

III

Rey e comte, baylo e senescal
Volo·ls castels e las terras sazir,
A lur gran tort las paubras gens delir ;

II. — **9.** Clergue volon C ; clersia vol R a ; clesia f ; clezia T ; la clerçia D ; eglesia M ; trastot lan C ; per trastot lan T ; tot lan D ; tos temps far M ; cascun jorn Rf ; chascun an a ; per engual CR ; per egal DTa ; egual f ; atrestal M. — **10.** Ab cobeitat CDRTaf ; am M ; gent caussar e vestir C ; gen caussar T ; cauzar M ; causar af ; chausar D ; ben caussar R. — **11.** el ric prelat C ; e il gran prelat Da ; el gran T ; els grans prelatz Rf ; e lur prelat M ; volos tant enantir CR a ; volon DTf ; volun M. — **12.** Ses dreytura C ; qe ses raso M ; razo R ; que ses razo D ; q ses razon f ; senz a ; q no ses T ; alargar C ; alargon M a ; alargen DR ; alargan T ; alarguan f ; lor deptal CD ; lur Ma ; lur deptals f ; doptalh R ; lor deital T. — **13.** e se tenetz C ; qe si tenez M ; et si tenes R ; e si tenes DTaf ; de lor CD ; del lor R ; de lur a ; dellos f ; dollors T ; per eis M ; un honrat CM ; un onrat TD ; nulh Rf ; nul a ; fieu CMRTf ; feu D ; sieu a. — **14.** Volran laver CDMRTf ; laus a ; e nol CDM ; mas nol Raf ; ni vos nol T ; cobraretz lieu C ; leu R ; cobrares leu T ; vos rendran lieu M ; rendram a ; rendran leu D ; brieu f — **15.** se no Ca ; si no M ; si non DRTf ; lor datz CDR ; lur af ; lur das M ; lor donas T ; una summa C ; suma T ; soma DMRaf ; dargen CDMRTa ; darjent f. — **16.** E no Ca ; o no M ; e non RT ; no non f ; qu non D ; lor faitz CDR ; lur a ; lur fatz Mf ; lor fach T ; plus estreg CM ; pus M ; plus estrech Tf ; estreis D ; estreit a ; covinen CDRTa ; covinent f ; covenen M. —

III. — **17.** Rey e comte CDM ; rey ni R ; rei comte T ; e contre a ; comtes f ; baylo C ; bailo D ; bailho M ; bailieu R ; bailieus f ; baille T ; bailliu a ; senescal CDMRaf ; senesqual T. — **18.** Volols CRa ; volon DMTf ; castels CRaf ; castells M ; castelz T ; chasteus D ; e las terras CDT ; las terras R ; e la villas M ; las vilas f ; las rendas a ; sazir CRTf ; sassir M ; saisir D ; saizir a. — **19.** dels lor a tort C ; de los

20 E li baro son li plus atretal.
E ditz quascus : « Ieu penrai d'aquo mieu ! »
Et ab tot son plus paubres que romieu ;
E no teno vertat ni sagramen,
24 E nos autres em d'aquel meteis sen.

IV

Si monge nier vol Dieus que sian sal
Per pro manjar ni per femnas tenir,
Ni monge blanc per boulas a mentir,
28 Ni per erguelh Temple ni l'Ospital,
Ni canonge per prestar a renieu,
Ben tenc per folh Sant Peir'e Sanh Andrieu

a tort D ; a lur gran tort RT ; am lur M ; et a lur tort a ; a lur acort f ; e lautra gent C ; e paubra gen M ; paura D ; la paura T ; paupra gent a ; las paubras gens R ; e paupras jent f. — **20.** e li baro C ; il baro D ; li baros R ; baron Ta ; bailous f ; el croi baro M ; son tornat C ; son plus tornat D ; son li plus Ta ; pus R ; lo plus f ; cuion far M ; atretal CMRT ; atrestal af ; a nien D. — **21.** e ditz quascus C ; qe cascu dis f ; cascuns ditz T ; car cascus R ; qe chascus M ; chascuz diz a ; que chascus di D ; ieu penrai CMRTf ; eu Da ; daquo mieu CF ; meu D ; daqo mieu Ma ; daco T ; daiso R. — **22.** et ab tot son Cf ; zon a ; ab tot so son RT ; e ab tot so son D ; am tot zo son M ; plus paubres C ; paubre M ; paure DT ; paupre a ; paupres f ; pus paubre R ; que romieu CT ; qe Ma ; q f ; cum R ; que romeu D. — **23.** e no teno C ; tenon DM ; qe non tenon Ta ; quil f ; car R ; ni sagramen CDMRTa ; sagrament f. — **24.** e nos autri C ; autre M ; autres RTaf ; altre D ; em tug daquelh C ; em daquel DRTf ; daqel Ma ; eyhs sen C ; meseus M ; mezeus D ; meteis Ra ; mezeis Tf.

IV. — **25.** monge nier C ; neir D ; ner a ; monje neir M ; monges niers R ; morgues niers Tf. — **26.** pro manjar CR ; pron M ; trop DTaf ; femnas CDMRaf ; fenna T. — **27.** monge blanc CDa ; monje M ; morgues T ; monges blancx R ; morjes blancs f ; per boulas C ; bolas RT ; bausar D ; termes Maf. — **28.** ni CDMRTf ; ne a ; per erguelh CRT ; ergueilh M ; erguell f ; ergoill D ; orgoil a ; temple CDRTf ; temples a ; templier M ; lospital C ; ospital DM ; espital RTaf. — **29.** canonge C ; canorgues RTf ; canonsges M ; chanonge a ; chanongi D ; a renieu CMR ; renou Ta ; renoueu D ; renuou f. — Entre les vers 29 et 30, deux vers se trouvent intercalés dans T, si bien que dans ce manuscrit la cobla comprend 10 vers au lieu de 8. Ces deux vers qui ne figurent pas dans les autres manuscrits sont une phrase de « Atressi com per fargar ». (cobla 1) (Pillet Carstens 335, 9). « I ja n'en non pus e li cai ‖ que tal en sai que s'om o auzes dire ». La pièce fait immédiatement suite dans T, f° 95. — **30.** ben tenc

Que sofriro per Dieu tan grieu turmen,
S'aquest venon aissi a salvamen.

V

Si capelan per pro beure a Noal,
Ni ligista per tort a mantenir,
Ni alberguier per lor oste trahir,
Ni loguadier per falsar lor jornal,
Ni raubador ni metje ni corrieu,
Rauban la gen, se salvo, non cre ieu
Que menudet no vivon folhamen
E selhs qu'estan cofes e peneden.

CMTf ; be tenc R ; ben tens D ; tien a ; per folh C ; fol DRTaf ; fols M ; sant peir C ; sant p. R ; san peir MTf ; saint peire Da ; sanh Andrieu C ; san T ; sant RMf ; saint a ; sant Andreu D. — **31.** que sofriro C ; sofriron R ; qe sufriron Tf ; qi sofriron M ;qui sufreron D ; qe traisseron a ; per dieu CMRTa ; per deu D ; per luy f ; aital turmen C ; tan grieu M ; tan greu D ; tan de R ; tan greu tormen Taf. — **32.** — saquest C ; saquist D ; saqist M ; se aqist a ; si aquist f ; saisi R ; sin aissi T ; sen van C ; venon DMR ; vian T ; van a ; vont f ; aissi CMa ; aisi f ; aisels R ; taleu D ; quest T ; a salvamen CDMRa ; a salvament f ; a salve amen T.

V. — **33.** si capelan C ; capellan M ; capellans f ; quappelans T ; capelas R ; cappelas a ; li chapela D ; per pro C ; trop DMRaf ; tro T ; beure CDaf ; beur MRT. — **34.** e ligista C ; ni ligistas DT ; ni legista af ; legistas MR ; per tort CDMaf ; tortz RT. — **35.** e ostalier C ; albergador R ; ni albergier Ma ; albergeir D ; alberguier f ; albergiers T ; per lor oste C ; lor ostes D ; lur ostes M ; son oste a ; son ost R ; son hoste f ; per oste T ; trahir Ca ; trair DMRT ; trayr f. — **36.** e loguadier C ; ni loguadiers R ; ni logadier MTaf ; nil cialdeir D ; per falsar CDMRTf ; falzar a ; lor jornal CDRTa ; lur M ; son f ; — **37.** e raubador C ; ni raubador Daf ; robador M ; raubadors RT ; e bailo C ; ni bailo a ; baillo M ; bailou f ; metje R ; mege T ; lairo D ; e corrieu C ; ni corrieu MRf ; corieu T ; correu a ; coreu D. — **38.** rauban la gen CDMTa ; la jens R ; raubon la jent f ; se salvo C ; salvan R ; si salvan M ; salvon Df ; sis salvon a ; sas salvan T ; no cre CMR ; non cre DTf ; o cre a ; ieu CMTaf ; yeu R ; eu D. — **39.** que menudet CD, qe menudet T ; qeil menudet a ; que menudetz f ; qe meroneret M ; quels menoretz R ; no vivon C ; en vivon a ; non vivan T ; no reinho M ; non renhon Rf ; renhion D ; folhamen C ; folamen DR ; follamen MTa ; falsament f. — **40.** e selhs C ; sel R ; sels f ; cil DM ; sil T ; sis a ; questan CDRTf ; qestan a ; qistan M ; cofes CDR ; confes MTaf ; peneden CDMRTa ; penedent f.

VI

Revendedor, obrier e menestral
Iran a Dieu, si lor o vol sofrir,
Ab car vendre et ab menten plevir ;
E camjador et home de portal,
E renovier atressi quon Juzieu,
E noyriguier, panan so qu'om lor plieu,
E laurador, terras sessals menten,
Obran festas, e mezinas crezen.

VII

A l'autra gen dera cosselh leyal,
Sitot no·l say a mos ops retenir,

VI. — **41.** Revendedor CMDa ; revendedors RTf ; obrier CMT ; obriers Rf ; obrer a ; obreil D ; e menestral CDMT ; e menestrals f ; menestairal R ; e mestral a. — **42.** Iran a dieu CM ; ab dieu R ; vas dieu a ; ves dieu f ; si salvaram D ; sis salvarans T ; si lor o vol Ca ; sil lor R ; si lur M ; si lur ho vol f ; si dieus o vol T ; si deus lo vol D ; sofrir CD ; sufrir Tf ; suffrir Ma ; tenir R. — **43.** Ab car vendre CT ; am car M ; per car Raf ; per charn D ; et ab pliven mentir C ; et ab menten plevir T ; et a menten M ; e per menten DRa ; ho per menten f. — **44.** e camjador CMRTa ; e chamiador D ; cambiadors f ; et home Ca ; e home M ; e homes RT ; e lome D ; ezo homes f ; de portal CDMRTa ; de portals f. — **45.** E renovier C ; renoveir M ; reneveir D ; renoier T ; reoner a ; renosiers f ; et ezuries R ; yssamen C ; atressi R a ; sis salvon D ; si salvon f ; sis salvan T ; seran salv M ; quon juzieu C ; con juzieu Tf ; com juzieu R ; con juzeu a ; li juzeu D ; con jusieu M. Dans a, les vers 45 et 46 sont intervertis. — **46.** e noyriguier C ; noiriguiers f ; noirigier M ; noirigiers T ; nurigier a ; niuriger D ; e si sartre R ; panan CD ; pannan T ; panam a ; panon R ; pallan f ; emblan M ; so quom C ; so com DRT ; so con f ; zo qom Ma ; lor plieu CR ; lur plieu Mf ; lor pleu D ; lur pleu a ; lur pliu T. — **47.** e laurador C ; laorador Da ; laoradors f ; laorradors T ; laborador M ; laboradors R ; terras sessals C ; sensals MRT ; per terras e mas D ; e li terra af ; menten CDMR ; tenen Ta ; tenent f. — **48.** festas obran C ; obran festas MTaf ; obra festas R ; obrant festas D ; e mezinas C ; meizinas a ; mesinas Tf ; mecinas M ; metsognias D ; faitilhas R ; crezen CDRTa ; crezent f ; cresen M.

VII. — **49.** a lautra gen CDM ; tota gen T ; gent f ; totas gens Ra ; dera CTaf ; darai MR ; darei D ; cosselh CR ; conseilh M ; conseil DTaf ; leyal C ; leial a ; leal M ; lial DRTf. — **50.** sitot nol say

Que cascus pens de be far e de dir
A son poder, car plus de bon cabal
Non portarem esgrig el nostre brieu
Qan nos n'irem e rendrem comt' a Dieu
De totz los faitz al jorn del jutjamen
Al franc senhor que·ns formet de nien.

VIII

De totz los reys ten hom per pus cabal
Lo rey N'Amfos, tan fay sos faitz grazir ;
E dels comtes, selh de Rodes — chauzir
Fai sa valor e son pretz natural — ;
E dels prelatz selh de Memde, qu'el trieu
Sec drechamen e despen gent lo sieu ;
E dels baros, son fraire, tan valen
Son tug siey fag e siey captenemen.

Cf ; sai DMRa ; tal ca mos ops non lo sai T ; a mos ops CRTaf ; a mon ops MD ; retenir CDMRaf ; retener T. — **51.** Que quecx pesses C ; qe cascus pens M ; cascuns pens f ; cadaus volgues Ra ; chadaus volgues D ; cadaun volges T ; de be far C ; de ben far Mf ; ben far DRTa ; e de dir CMf ; e dir DRTa. — **52.** Que non aurem negus plus C ; a son poder car plus Da ; car pus R ; que ja plus T ; car plus non portarem f ; de son poder qar plus M ; de cabal C ; de bon cabal R ; de captal T ; de bon captal DMaf. — **53.** nin portarem C ; non portarem DRT ; porterem M ; portaran a ; que tot sera f ; esgrig C ; escrit DMT ; escritz a ; escriz f ; escrieu R ; el nostre CR ; en nostre Mf ; enostre DTa ; brieu CMRTaf ; breu D. — **54.** Ad aysselh jorn C ; qan nos nirem M ; can non yrem R ; can nos niren Daf ; qan nos T ; que redrem C ; rendrem R ; ni rendrem T ; e rendrem Ma ; rendren f ; ni rendren D ; comt a dieu C ; cont a dieu MT ; comte grieu Rf ; comte greu Da. — **55.** Al derrier jorn C ; de totz los faitz Ra ; fatz f ; de totz peccatz R ; de tot lo mal D ; qes aurem faig M ; que tenra parlamen C ; al jorn del jutjamen R ; jujamen T ; de jutjamen a ; al jor del jujamen M ; jutjamen D ; jugament f. — **56.** Aysel senhor C ; al franc senhor R ; seinhor f ; segnor a ; al frac senhor T ; a gran seinhor M ; per co deu star confes a peneten D ; quens CRf ; qens a ; quenz T ; qin M ; formet de nien CMRTa ; nient f.

VIII. — Cette *cobla* ne se trouve que dans C.

IX

Qui me repren mon chantar, no m'es grieu
Si maynt fan be, sitot pauc m'en fatz ieu ;
Ab que las gens renheson ben ni gen.
68 Pueys poirion dir : « De folh apren hom sen ».

IX. — **65.** Qui mon chantar me repren C ; ges quem repren mon chantar T ; ges qim a ; jes quim R ; qi mi M ; quim sobrepren D ; sel que reprent f ; no mes CMRTa ; non mes Df ; grieu CMRaf ; greu T ; geu D. — **66.** Si maynt C ; sieu man M ; si an D ; ca mans R ; can mes T ; car mant a ; car man f ; fan be C ; ben f ; far ben M ; far be Da ; fai be R ; fort bon T ; sitot pauc men fatz C ; pauc men fauc R ; men faz pauc M ; fas a ; fauc f ; me fauc T ; en fas D ; ieu CMRTaf ; eu D. — **67.** ab que las gens CDa ; qar si la gens M ; sassi la gen T ; si que la gens R ; sol que la jent f ; — renheson leyalmen C ; reinheson ben ni gen M ; renrhessan ben ni gen T ; venguan a salvamen R ; salvament f ; veneisson a salvamen D ; vengues a. — **68.** pueys C ; pueis Rf ; pois DMa ; homps T ; poirion dir C ; poiran Rf ; poires a ; pogron MD ; pogr T ; de folh C ; de foll M ; que de fol R ; de fol DTaf ; apren hom sen RTaf ; manque dans C ; aprent D ; a hom trag sen M.

NOTES

1. *Mon chantar* = mon chant. Ce mot doit sans doute être pris au sens général et imprécis de dire. Il ne s'agit pas d'un chant d'une espèce bien définie, tout comme dans la Chanson de Roland à propos de mauvaise, de male chanson ou de mauvaisement chanter. Voir E. Faral, *Sur trois vers de la Chanson de Roland* dans *Studies in honor of William Albert Nitze*, ed. by Cl. E. Parmenter (*Modern Philology*, XXXVIII, 1941, p. 227-270). — *retraire* = débiter, dire, réciter :

Un sirventes novel vuelh comensar
Que *retrairai* al jorn del jutjamen
A selh que·m formet de nien.

(P. Cardenal, 335, 67, cité par E. Levy, *SW*, VII, 301). Raynouard (*Lex. Rom.*, V, 405) cite cet exemple en vieil italien : E potendo *retraire* piu brevemente il longo dire. (Guittone d'Arezzo, lett. 3).

9. *per engual* = en ligne droite, également.

20. *Altretal* = autre tel, c'est-à-dire pareil (Honnorat, *Dict. de la langue d'oc.* I, 174). De même en ancien français.

25 et **27.** Les moines blancs (*monge blanc*) sont les Cisterciens. L'entrée de saint Bernard au noviciat (en 1112) fut le point de départ

de leur développement extraordinaire. Ils reçurent le nom de *grisei* (blancs, gris) à cause de la couleur de leur habit, par opposition aux clunisiens qui furent appelés *nigri* (*monge nier*). L'observance qu'ils adoptèrent et propagèrent, prit, dès l'origine, tous les caractères d'une réforme, c'est-à-dire d'un retour à la pratique de la règle primitive de St Benoit.

30. *Sanh Andrieu* n'est pas là uniquement pour la rime, mais sans doute parce que les apôtres Pierre et André étaient frères.

36. *Loguadier* = journalier, ouvrier payé à la journée, à distinguer de *logador* = loueur.

Cf. Ces vers du *Brev. d'Amor* 18180 (cités par E. Levy, *SW*, V, 424).

Logadier e menestairal
Pecco en falsar lor jornal
Quar si son logat ab autruy
Per obrar. I. jornal a luy,
Venon tart, van s'en aboras,
Si qu'al menhs n'emblo II horas.

39. *Menudet*, ici : petites gens (*menudier*, *menuzer*). Cf.

E·l pobles de la vila, li gran e·l *menuzer*
Tuit remiran lo comte coma flor de rozer

(*Crois. Alb.*, 7928, cité par Raynouard, *L. R.*, IV, 197).

45. *atressi quon* = de même que. Même expression en langue d'oïl.

47. *terras sessals* (Lat. *terra censualis* = *quae censum pendit*. On disait aussi *censalis terra*) = terres à cens.

48. *Mezinas*. Raynouard dans son *Lexique roman* (IV, 172 - exemple 7) cite ces vers :

Laurador terras sensals tenen
Festas obran, e mezinas crezen.

et traduit : « Laboureurs tenant terres à cens, aux fêtes travaillant et aux philtres croyant ». — Godefroy (V, 210) donne mecine, mescine, *mezine*, mechine, miecine : 1) remède 2) *enchantement*, et cite : *A icest jor* (premier de l'an) *solent li malvais crestien faire lor mezines et charrais* (sorcelleries) (Serm. xiiie s., ms Poitiers 124). Ce mot, dit-il, a été refait sous la forme médecine qui apparaît dès le xiiie siècle. La variante de R « faitilhas » confirme le sens de charme, sortilège, opération de magie, pratique de magie. Cf Lévy (SW, III, 369) au mot *fachilha* = Zauberei, Zaubermittel, avec cet exemple : Quar e las tuas *faitilhas* errero totas las gentz (= lat. *in veneficiis tuis*) *Off. Joh.* 18, 23 (Clédat, 294 a, 3 v. u). Pour ces recettes ou opérations de magie, voir entre autres, dans la revue *Speculum*, vol. 18 (1943), un article de Loren C. Mackinney, *An unpublished treatise on medicine and magic from the age of Charlemagne*, p. 494-96. Édit. de l'*Epistula Vulturis* (ms Latin 9332 de la Bibl. Nationale) : recettes pour l'utilisation médicale et magique du vautour.

Voir aussi René LAVAUD et René NELLI, *Débat de la sorcière et de son confesseur*, texte provençal du XIII[e] siècle, dans *Folklore*, Carcassonne, t. IX, fasc. 63 (1951), p. 23-31.

Lo diable (dit la sorcière) m'o mes en l'aurelha
Que es payre de las *faitilhas*
E conjurava malatias (Vers 114-16)

Voir aussi le curieux gâteau qu'elle confectionna avec Na Béatrice, sa commère. Celui qui mangeait de ce gâteau était blessé du carreau d'Amour, et ne pouvait se séparer de la sorcière tant que sa bourse était bien garnie.

49. *dera* = je donnerais, plutôt que « darai », qui est la forme du futur. Les variantes des vers 51-56 montrent de façon frappante comment l'auteur de C a simplifié, corrigé, et réussi, avec beaucoup de goût, à écrire une *cobla* supérieurement élégante. Mais le texte de l'original semble bien loin.

52. *brieu, breu* = feuille, bref, lettre, charte. Ici = registre Anc. fr. : *brief*.
60. *natural* : 1) de haute naissance ; 2) seigneurial, princier, accompli, magnifique.

Al senhoriu de Proensa
es vengutz senher *naturals*
a cuy no platz enjans ni mals,
ni cobeitatz no l'agensa

Elias DE BARJOLS. *Amors be m'avetz tengut*, P. C. 132, 1.
Cf. aussi :

Selh que per nos det son sanc *natural*...
Et en la crotz fon levatz.

MAHN, *Werke*, III, 288 (Bern. de Venzac), cité par E. LEVY, *SW*, V, 364, qui interprète « son sanc natural » par « sein edles, kostbares Blut ». Il s'agit évidemment dans ces vers du sang noble et précieux du Christ.

65. *qui me repren*. — « Qui » est ici un pronom relatif qui introduit une proposition conditionnelle. En latin : *Si qui*. Cf. DIEZ, *Grammaire*, trad. franç., III, 354 ; et TOBLER, *Vermischte Beitraege*, p. 99.
66. *si tot, si ben* = quoique.
68. *poirion* (forme ordinaire *poirian*) est un conditionnel confirmé par les variantes *pogron* M D et *pogr* T, qui sont une autre forme de conditionnel.

TRADUCTION

I

Mon chant, je veux le présenter à la communauté de tous les gens ; et s'ils daignent l'écouter, l'entendre, et savent l'interpréter, chacun pourra discerner le bien du mal. Car la convoitise s'est tellement emparée du monde tout d'un coup, que le droit n'y a pas cours et qu'on n'y craint pas Dieu, qu'on n'y trouve non plus ni merci, ni délicatesse, ni vergogne chez la plupart des gens.

II

Les clercs veulent durant toute l'année avec convoitise noblement se chausser et se vêtir, et les hauts prélats veulent tellement se pousser que sans raison ils agrandissent leur domaine ; et si vous tenez d'eux un beau fief, ils veulent l'avoir ; et vous ne le recouvrerez pas facilement, à moins que vous ne leur donniez une somme d'argent et ne leur consentiez un hommage plus onéreux que le premier (*littér.* : un contrat plus étroit).

III

Rois, comtes, baillis et sénéchaux veulent saisir les châteaux et les terres ; à leur grand dommage détruire les pauvres gens. Et les barons excellent dans ce genre d'exactions. Et chacun dit : « Moi, j'en prendrai ma part ! » Et tout compte fait, ils sont plus pauvres que pèlerin. Pour eux il n'est point de parole ni de serment. Et comme eux nous sommes, nous autres, à qui vous prêtez du bon sens.

IV

Les moines noirs, si Dieu veut qu'ils soient sauvés avec leur mangeaille et leurs putains, ainsi que les moines blancs en falsifiant des titres (en faisant des faux), les Templiers et les Hospitaliers par leur orgueil, les chanoines par leurs prêts à usure, je tiens bien pour fous saint Pierre et saint André qui souffrirent pour Dieu un atroce tourment, si ces gens là gagnent ainsi leur salut.

V

Si les chapelains y parviennent aussi par leurs beuveries à Noël ainsi que les hommes de loi en maintenant l'injustice, les aubergistes en trahissant leurs hôtes, les journaliers en abrégeant indûment leurs journées de travail, les voleurs, les guérisseurs et les courriers qui volent les gens ; si vraiment tous ces gens-là obtiennent leur salut, alors je ne crois pas que les petites gens ne vivent pas follement ainsi que ceux qui se confessent et font pénitence.

VI

Revendeurs, ouvriers et artisans iront à Dieu s'il veut bien le souffrir, en vendant cher et en faisant des promesses mensongères, ainsi que les changeurs et les portiers, les usuriers tout comme les Juifs, les éleveurs, qui mettent en gage ce qu'on leur confie, les laboureurs qui affirment mensongèrement que leurs terres ne sont pas à cens, travaillant les jours de fête et croyant aux pratiques de magie.

VII

Aux autres gens je donnerai conseil loyal, quoique je ne sache pas le retenir pour en faire mon profit, à savoir : que chacun pense à s'employer de toutes ses forces à bien faire et bien dire, car c'est là tout le bon capital que nous porterons inscrit sur notre registre quand nous nous en irons rendre compte à Dieu de toutes nos actions, le jour du jugement dernier, au franc Seigneur qui nous forma en nous tirant du néant.

VIII

Entre tous les rois je tiens pour homme le plus éminent le roi Alphonse, tant il fait apprécier ses actions, et entre tous les comtes celui de Rodez, tant il fait éclater son mérite ainsi que son noble prix ; et entre tous les prélats celui de Mende, car il suit le droit chemin et dépense noblement son avoir ; et entre tous les barons, son frère, tellement ont de valeur toutes ses actions et son comportement.

IX

Si l'on trouve à redire à mon chant, cela ne me chagrine pas pourvu que beaucoup de gens agissent bien, quoique pour ma part il y ait peu de bien dans ma conduite ; à condition aussi que les gens se comportent bien et noblement. Ensuite ils pourraient dire : on trouve le bon sens chez les fous.

La réponse de Peire Cardinal

(Ms C., fol. 272 ; 336, 16)

RUBRIQUE : [Peyre] Carde[nal] del Puey [1]

Nous avons mis en italiques la partie du 2e vers qui restait à rétablir, M. Contini ayant déjà restitué le premier mot qui est « Senh' ». Si le vers est exact, il semble qu'il faille au 3e vers remplacer « qu'on » par « n'hom » [2].

I

[De se]lhs qu'a[vetz] el sirven[tes] dich mal
[Senh'] en Raimon, [*ieu v*]os vuelh [*far*] esdir,
Que [no f] an tort, [*n'ho*] m los deya punir,
. . . . tant si sento leyal,
E fan dever e tenon la ley Dieu.
D'aquestz mestiers los vos razone ieu,
Que, quan tug fals serian lonjamen,
La tenezos e·l costuma·ls defen.

1. Nous avons rétabli cette rubrique d'après la table du MS où le nom est écrit un grand nombre de fois. Le premier vers du chant se trouve également à la table (fol. 11) avec une légère différence : *dig* au lieu de *dich*. — On sait, que d'après la *Vida* (cf J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, *Biographies des Troub.* Paris, 1950, p. 225) « *Peire Cardinal si fo de Veillac, de la siutat del Puei Nostra Domna* », c.-à-d. le Puy-en-Velay, actuellement chef-lieu du département de la Haute-Loire.

2. Nous avions d'abord pensé à : [non v] os vuelh [far] esdir. Mais la version que nous proposons est plus conforme au rôle de contradicteur qui est celui de Cardinal dans le débat.

II

S'ieu ai tengut lonc temps lo vostr'ostal,
No·us pessetz pas leu lo·m fassatz gurpir,
Ni de lains vuelha jamais issir,
Que·l tenezos m'en aiud' e m'en val ;
E s'ieu ja vuelh estrangolar romieu,
Perdonat m'er ab que done del mieu.
S'aver non ai, forfach ai pendemen ;
E s'ai aver, manh lag tort me defen.

III

Qu'a penas a hom amic tan coral
E que *se guar*' en totz faitz de falhir [1],
S'aver non a, que ja·lh sapcho ben dir,
Ans diran tug d'aquelh que res no val ;
Mens prezatz er si non a pro del sieu.
Trop val aver [2]. Mas diabl*e* e Dieu
En [3] conquer hom qui·n fai amassamen.
Si mortz no fos, *elh* [4] valgra per un cen.

IV

L'apostoli, ·[l]h legat e·lh cardenal
S'acordon tug et an fag establir

1. M. Contini qui a bien vu qu'il y avait une erreur de copiste, substitue « guare » au mot « quare » du manuscrit. Mais il écrit comme Mahn « que·s guare ». Nous lisons : « que se guar » = qu'il se garde.

2. Nous mettons un point après « Trop val aver » ; et nous gardons « diable e » de l'original qui assure au vers les dix syllabes voulues sans qu'il soit nécessaire d'introduire devant « diable » le mot « que » qui ne figure pas dans le texte. — **23.** Nous lisons *en* et non *e·n*, et nous mettons un point après « amassamen ».

3. En = à cause de cela, par cela même, par cet avoir qu'on amasse. Cf. ces vers de Guilhem Montanhagol (Il s'agit du roi d'Aragon en 1242).

E quar defalh
Qu'ades no salh
Totz lo mons *lo·n* reiruelha.

4. Au lieu de *e·lh* nous lisons *elh*.

Que qui no·s pot de trassion esdir,
S'aver non a, fassa·lh hom lo senhal[1],
E s'a ave [r]................ [ieu]
..... donem .... [ieu]
Qu·elh .... men
.... lo sieu .... [-en].

V

Tot lo .... de sal
.... e delir
........................de men [tir]
.......................dels na . . [-al]
.... piegz d............. m'es grieu :
Aitan pauc pretz Crestia cum Juzieu,
E feira meyns si pel sanh lavamen
Non esperes venir a salvamen.

VI

Caitiva gen, cum cujatz que de lieu
Poscatz aver lo bon regne de Dieu,
Tot jorn peccatz fazen ad ecien?
Non o crezatz ni aiatz tan pec sen.

1. *lo senhal.* K. Vossler, *o. c.*, p. 140, voit dans *senhal* la marque au fer rouge : « brandmarkt werde ». En fait, il s'agit du port de deux croix en étoffe qui étaient le signe des hérétiques. On le trouve mentionné pour la première fois au concile de Toulouse en 1229. Ces croix étaient de feutre jaune et se portèrent d'abord toutes deux sur la poitrine à droite et à gauche. Plus tard, elles se portèrent, l'une sur la poitrine, l'autre sur le dos, entre les épaules. Elles devaient être cousues sur tous les vêtements des hérétiques, excepté sur la chemise, et être toujours bien apparentes.

Le port des croix était considéré comme la peine la plus humiliante. Il était, après les pèlerinages et la flagellation, au nombre des peines infamantes (R. Ulysse, *Les signes d'infamie au Moyen-Age.* Paris, 1889 ; et Ch. Molinier, *Étude sur quelques manuscrits des bibliothèques d'Italie concernant les croyances hérétiques du XII*e *au XVII*e *siècle* (Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique sur une mission exécutée en Italie de février à avril 1885).

TRADUCTION

I

De ceux dont vous avez dit du mal dans votre sirventés, noble seigneur Raimon, je veux que vous vous rétractiez à leur sujet, car ils ne font rien de malhonnête, ni ne doit-on les punir ..... tant ils se sentent pleins de loyauté, accomplissent leur devoir et observent la loi de Dieu. De ces agissements je vous les justifie, et vous dirai que quand bien même tous seraient grandement fourbes, le droit de « tenezo »[1] et la coutume sont pour eux.

II

Si j'ai occupé pendant longtemps votre maison, ne croyez pas qu'on me la fera abandonner facilement ni que je veuille jamais en sortir, car l'occupation de cette demeure me vient en aide, elle m'est une garantie ; et s'il me prend maintenant l'envie d'étrangler un pèlerin, cela me sera pardonné pourvu que je donne du mien. Si je n'ai pas de bien, coupable, je suis pendu ; et si j'ai du bien, je me défends d'avoir commis maintes vilaines exactions.

III

Car eût-on un ami si plein de cœur soit-il et qui se garde en tout point de faillir, — s'il n'a pas de fortune et que présentement on sache en dire du bien, au contraire tous diront de cet homme qu'il ne vaut rien. Il sera d'autant moins considéré qu'il n'aura pas assez de bien. L'avoir vaut trop. Mais il conquiert diable et Dieu celui qui en amasse. Si la mort n'existait pas, il vaudrait cent fois plus.

IV

Le pape, les légats et les cardinaux sont tous d'accord et ont fait établir que qui ne peut se disculper de trahison, s'il n'a pas d'avoir, on lui applique le signe d'infamie ....

1. Celui qui résulte d'une longue occupation. Raynouard cite ce vers 8 dans son *Lexique* (V, 333) et traduit : La tenance et la coutume les défend.

V

. . . . .m'est pénible.

Je prise aussi peu un chrétien qu'un juif ; et de lui, je ferais encore moins de cas si, en vertu du baptême (la sainte ablution), je n'espérais sauver mon âme.

VI

Ah misérables ! Comment pouvez-vous penser gagner facilement le bon royaume de Dieu, vous qui commettez tous les jours des péchés à bon escient ? Ah ! ne le croyez pas, et ne soyez pas si dénué de bon sens.

***

Ainsi donc il s'agit de deux pièces que l'on ne saurait séparer. Non seulement Cardinal, s'adressant à son partenaire, l'appelle par son nom *en Raimon*, mais le lien est encore renforcé par le vers 6 de la réponse :

D'aquestz mestiers los vos razone ieu.
(De ces agissements je vous les justifie)

Enfin cette interdépendance est confirmée par des considérations de versification. Les deux pièces sont formées de *coblas* identiques de 8 vers *unissonans* de 10 syllabes qui ont les mêmes rimes [1] ; et l'on sait que c'était une règle que les troubadours s'imposaient dans une tenson ou un tourneyamen. Nous sommes bien en présence d'un débat où le contradicteur est Cardinal. Mais le cadre en est factice. La justification sert uniquement à aiguiser la raillerie ; elle renforce le blâme. A base d'ironie, l'opposition est superficielle. Toute en surface, elle a un caractère de jeu qui retentit sur l'ensemble. En fait, la plupart des tensons le recèlent plus ou moins, comme l'a remarqué Jeanroy [2]. Mais ici, la teinte est très nette. Vossler, avec sa finesse habituelle [3], a souligné qu'il

1. Maus, *o. cit.*, p. 38.
István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des Troubadours*. Paris, 1953, I, p. 111, n° 577 (rimes : *al*, *ir*, *ieu*, *en*).
2. A. Jeanroy, *La tenson provençale* dans *Annales du Midi*, 1910, p. 456.
3. « Il Vossler, come sempre, sensibile e sottile » Aurelio Roncaglia, *Il « Gap » di Marcabruno*, dans *Studi Medievali*, vol. 17, 1951, p. 47.

y a là un *joc partit* [1] plutôt qu'une tenson véritable. Pour lui, la pièce 136, 16 est une « palinodie ironique » de la précédente. Mais cette ironie de Cardinal, qui se renforce d'une apparence de justification, ne saurait tromper. Cette surenchère cinglante exprime au fond la colère du juste. Selon son habitude, quoique plus subtilement ici, Cardinal manie le fouet vengeur avec une vigueur joyeuse, sur le mode ironique et goguenard. L'honnête homme a pris le masque du cynisme ; et sous cette forme de satire, on sent la révolte de la conscience morale outragée.

Cette ironie d'ailleurs, en même temps qu'elle révèle une nature foncièrement droite, suppose ici un certain détachement qui situe l'homme à une grande hauteur. Et le moule artistique adopté ne saurait surprendre chez le poète qui a écrit la *Fable de la Pluie.*

Enfin, les quatre derniers vers où se fait entendre la voix d'une conscience affligée, confirment chez l'auteur une bonté foncière alliée à une foi inébranlable. Cette apostrophe d'apitoiement soudain rappelle, d'ailleurs, un procédé d'école bien connu : brusque passage du ton ironique au ton sérieux, de l'invective à la prière qui donne à cette dernière un élan plus vif [2]. On notera aussi une véhémence qui rappelle la

1. Karl Vossler, *o. cit.* p. 138. A propos de ce débat l'auteur écrit : « Doch ist dies eher ein *joc partit* als eine Tenzone ». Et quelques lignes plus loin « ... Nr 16 die ironische Palinodie zu Nr 37 ist ».

2. Voir Vossler, *o. cit.*, p. 152-53.

Comparer ces vers extraits de *De Mundi Miseria rhythmi Gualteri Mapes*, London, 1841, Camden Society, t. 16, p. 149 :

Exulat justicia, cessat Christi cultus,
... Fraus et avaritia, et quae derivantur
Ex his, jam seculo toto dominantur.
... Si vultu serenus
Si benignus, humilis, moribusque plenus,
Haec tibi nil profuerint, si tu sis egenus
Nam sola pecunia formem dat et genus.
... Quis est ab initio, qui morte non discessit ?
Hic qui vivit hodie, cras forsan putrescit.
Unum est quod morior, et tempus ignoro.
Sed ut suis merear jungi, Deum oro
Hoc nobis omnibus donet, et concedat
Qui sine termino triumphat, et regnat.

poésie goliardique, avec son ardeur pressante, volontiers grossière, de franchise totale.

Il est plus facile maintenant de comprendre pourquoi Maus, et Vossler à sa suite, ont cru pouvoir attribuer la pièce de Raimon à Cardinal, et s'inscrire en faux contre l'assertion de Gröber pour qui l'auteur était bien Raimon. Sans doute Vossler aurait évité cette erreur s'il avait pu avoir recours à l'original. Il n'avait sous les yeux que la copie de Mahn où « *en Raimon* » a été transcrit « *en ai mon* ». Que n'a-t-il pu connaître aussi l'opinion d'un grand précurseur aujourd'hui bien délaissé, La Curne de Sainte-Palaye, qui a analysé la réplique de Cardinal ! « Pièce défectueuse », dit-il, « et pleine de lacunes... Dans le commencement, elle paraît adressée à Raimon Troubadour qui semble avoir fait un sirvente sur le même sujet [1]. »

Mais si le savant allemand n'a pas été mis en éveil par l'emploi de la 2e personne dans la réponse à Raimon, s'il n'a pas été arrêté par l'invraisemblance qu'un troubadour tensonne avec lui-même [2], s'il a opté de façon trop péremptoire pour Cardinal, — il a du moins montré, à la suite de Maus que Raimon connaissait son œuvre au point d'en être tout imprégné. Dès lors on peut se demander si ce dernier n'aurait pas été un familier du troubadour vellave. Peut-être ont-ils tous deux connu les mêmes mécènes et les mêmes protecteurs. La pièce de Raimon est bien, comme nous l'avons dit, dans l'esprit de Cardinal ; elle en a la précision et la violence [3]. Mais surtout les réminiscences et les parallélismes abondent. Maus fait des rapprochements typiques avec quelques passages des poésies de Cardinal. Il retrouve les vers du ms C = *Aysselh senhor que·ns formet de nien* dans

1. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms 3283, fol. 264.

2. Comme on l'a vu plus haut, suivant Vossler, Cardinal aurait écrit une « palinodie » c'est-à-dire une rétractation ironique de ce qu'il aurait déclaré dans la pièce précédente ... Si espiègle qu'ait pu être Cardinal à ses heures, c'eût été pousser la fantaisie un peu loin. De même Maus, *o. c.*, p. 41, déclare : « *Die beiden Sirventese Peire Cardenal's* sind ebenfalls durch Peire Vidal's Lied formell beeinflusst. ».

3. Maus, *o. cit.*, p. 39 : « Ueberhaupt stimmt der Ton des Ganzen (la pièce de Raimon) vortrefflich zu dem *seiner* übrigen sirventes ».

Jesu Crist, nostre salvaire [1], dans *Un sirventes novelh vuelh comensar* [2], ainsi que dans *Tartarassa ni Voutor* [3]. Les mots *ben tenc per folh* sont non seulement dans *Ben tenc per folh e per muzart* [4], mais encore dans *Per folhs tenc Polhes* [5]. Pour lui, toute la *cobla* 2 du sirventés rappelle la *cobla* 2 de *li clerc si fan pastor* [6] ; la *cobla* 4 contre les *monge nier* rappelle la dernière de l'*Estribot* [7] ; la *cobla* 5, *ni legistas per tort a mantenir*, serait un souvenir de la *cobla* 3 de *Tot enaissi cum fortuna de ven* [8].

Vossler ajoute quelques rapprochements [9]. L'accès au royaume du Ciel pour les bons et les martyrs se retrouve dans *Totz lo mons es vestitz et abrazatz* [10] et dans *Lo mon es aitals tornatz* [11]. Il en trouve même dans *Bona gens, veias cal via* d'une *cobla esparsa* de T (461, 55) [12] qu'il attribue à Cardinal. Il compare aussi les deux premières *coblas* de *Predicator* [13] ; et enfin il retrouve le vers *selhs qu'estan cofes e peneden* dans *Totz lo mons* [14]. Voilà donc l'influence de Cardinal sur Raimon surabondamment montrée.



Examinons maintenant la nature de cette tenson. Ce n'est pas la seule dans l'œuvre de Cardinal. Il s'était engagé au moins deux fois dans une joute littéraire [15]. Mais on était

1. N° 27, *cobla* 73.
2. N° 67, *cobla* 3.
3. N° 55, *cobla* 4.
4. N° 11. *cobla* 1.
5. N° 40 *cobla* 1.
6. N° 31.
7. N° 64.
8. N° 60. Maus conclut : « Auf Grund dieser Erwägungen schreibe ich das Gedicht Peire Card. zu » (p. 40).
9. *Ouv. cit.* p. 30 note 3.
10. N° 62, *cobla* 3.
11. N° 33, *cobla* 2.
12. Publiée par APPEL, *Prov. ined.*, p. 321.
13. N° 42.
14. N° 62, *cobla* 3.
15. Nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la pièce 322, 1 : *En Peire, dui pro cavalier* (Tenson d'un certain Peire avec Albert de Sisteron), bien que Chabaneau pense que ce Peire « pourrait être Peire del Puei » (*Hist. générale de Languedoc*, vol. X, p. 369). Chaba-

alors en présence de poésies coulées dans le moule des exercices d'école qui rappellent les *Conflictus* latins de l'époque carolingienne avec lesquels Cardinal a dû se familiariser alors que, tout jeune, il étudiait à la Canorguia Major de l'antique église d'Anis [1].

Dans la première il relève le défi d'un seigneur Aymeric ; et l'altercation, toute formelle [2] porte sur les mérites de « Oc » qu'il soutient contre « No » défendu par son interlocuteur.

Dans la deuxième, Cardinal nous introduit dans une cour allégorique peuplée de vertus sereines et de vices bruyants, devant laquelle a lieu une joute oratoire entre Droit et Tort [3]. La discussion est vive et pressée ; mais l'originalité de cette

neau fonde son hypothèse sur la coïncidence suivante : Peire del Puei a tensonné avec Aimeric de Peguilhan. Aimeric, de son côté a tensonné avec Albert de Sisteron que nous voyons en relation avec un certain Peire. Pillet-Carstens, dans leur Bibliographie, ne font pas figurer cette tenson parmi les poésies de Cardinal, pas même dans celles d'attribution douteuse.

1. « Il ne faut pas affirmer à la légère que les *Conflictus* latins n'ont rien à faire avec la tenson et le partimen », dit Jeanroy. Cf. *La tenson provençale, Annales du Midi*, vol. 2, 1890, p. 461. Cf. aussi la première strophe de *Falsedatz e desmezura* (335, 25) où Cardinal s'est souvenu de la célèbre allégorie des vices et des vertus, emprunt direct à la *Psychomachia* de Prudence. Plusieurs exemplaires de cet ouvrage de Prudence figurent dans un catalogue, qui remonte au XI[e] siècle, de l'ancienne bibliothèque du monastère du Puy-Ste-Marie. On y trouve aussi des livres de Sedulius, l'auteur du *Rosae Liliique certamen*, ainsi que des traités d'Alcuin *De dialecta, rhetorica*, etc.... Voir l'article de Léopold Delisle, *Recherches sur l'ancienne bibliothèque de la Cathédrale du Puy* dans les *Annales de la Société d'Agriculture, sciences, arts et commerce du Puy*, t. 28, 1867. Le Puy, p. 439-59.

2. Cf.

N'Aymerics ab un tal doctor
Conosc qe vos est encontraz
Don ha tot drech seres sobratz
E que acses lo sen Cato ...

(Pillet-Carstens, 354, 1)

3. Pièce 335, 13

Caritaz es en tan belh estamen
... Sus el gra aussor,
Ab lo Dieu d'amor,
Cuy esperitz armatz ve
Ab los huelhs clar de la fe.

pièce réside moins dans un jeu d'antithèses artistiquement conduit que dans la présence d'une mystique chrétienne qui s'allie à une grande hauteur de pensée. Comme plus tard, chez Dante [1], Amour ici n'est pas exclusivement en compagnie des vertus païennes traditionnelles. Dans son cortège figurent aussi Caritatz, Merces, Dreytura et Patz, qu'exaltait saint Bernard au temps de sa première prédication *In festo annunciationis beatae Mariae Virginis.* Cette empreinte de l'école, cette coloration chrétienne de logique symbolique au rigorisme intellectuel pointilleux suffirait à faire classer ces deux joutes oratoires comme œuvres de jeunesse.

Plus réaliste, par contre, plus proche de la vie contemporaine au point de s'identifier à un document historique, se présente la nouvelle tenson où Cardinal, à grand renfort d'ironie, réfute en apparence les accusations de Raimon.

Les deux pièces offrent, au premier regard, un de ces « miroirs du monde » comme il y en eut tant aux XIIIe et XIVe siècles. Noulet et Chabaneau [2] ont rapproché un instant « cette satire de tous les états » qu'est *Mon chantar vuelh retrair' al cominal* du *Romans de mondana vida* de Folquet de Lunel, puis de la *Gesta* de Raimon de Cornet. Toutefois ces pièces en diffèrent par une plus grande longueur, des vers moins acérés parsemés de réflexions de caractère didactique qui en atténuent la force et l'âpreté. Le tableau de la société dans le *Romans de mondana vida* est très noir ; mais la dénonciation des vices y prend un tour narratif. Folquet accumule les manquements et se complaît à les décrire, mais tout compte fait, sans grande virulence.

Il serait facile de trouver dans la peinture de la société que présente la nouvelle tenson, sinon des échos, du moins des rencontres avec des écrits contemporains. C'est que l'avidité, la passion du lucre était commune à tous les rangs de la société. Folquet dira :

El menestral el mercadan
Tug so mentidor o layre [3].

1. C'est Vossler qui signale cette comparaison, ouvr. cité, p. 10.
2. NOULET et CHABANEAU, *Deux manuscrits provençaux du XIVe siècle.* Montpellier et Paris, 1888, p. 143.
3. *Romans de mondana vida.* Edit. EICHELKRAUT dans *Der Troubadour Folquet de Lunel.* Berlin, 1872, p. 30, vers 150-51.

Rutebeuf, dans sa pièce « De l'Estat du Monde » fait entendre les mêmes doléances

Chascuns devient oisels de proie ;
Nus ne vit mes se il ne proie :
Por ce dirai l'estat du monde,
Qui de toz biens se vuide et monde [1].

Voilà que sont dénoncés, en longue file, chanoines, clercs, « provosts, baillis et majors qui sont le pior en convoitise », marchands qui font « maint mauve serement »,

Et si jurent que lor denrees
Sont et bones et esmerees
Tel foiz que c'est mençonge pure ;
Si vendent a terme et usure [2].

Quant à la noblesse, il y a beau temps que chevalerie « a passé gales », c'est-à-dire qu'elle ne donne plus de fêtes ni de réjouissances. Générosité et largesse ont fait place à la même cupidité.

Quar trop est li mondes changiez
Qui de toz biens est estrangiez [3].

Ce sont les mêmes griefs que l'on retrouve dans la poésie goliardique *De diversis ordinibus hominum* [4], bien que la fureur d'insubordination et de licence de la nouvelle confrérie transpose le contexte tout entier. S'agit-il du Pape?

Si coram pontifice quisquam litigabit
Hic prae cunctis optinet qui majora dabit.

Des marchands?

Fides mercatoribus non est adhibenda
Dejurant cotidie pro merce vendenda
... Mens insatiabilis semper est jejuna.

1. A. Kressner, *Rustebuef's Gedichte*. Wolfenbüttel, 1885, p. 187, vers 9-12.
2. *Ibid.* 127-130.
3. *Ibid.*, v. 173-74.
4. Thomas Wright, *o. cit.*, p. 231, vers 61-62, et p. 234, vers 195 et seq.

Et « trop val avers » se trouve être le leitmotiv du couplet suivant :

Ergo mundus
Per avaritiam totus est perditus
...Habent enim omnes concupiscentiam,
Et ordo nullus est quem ferre valeam
Ab avaritia mundum asserere
Atque cupidinis expertem dicere [1].

Mais si l'on souhaite des rencontres plus précises qui, si l'on n'y prenait garde, risqueraient d'être prises pour des réminiscences, on les trouverait dans un fragment de poème sur les Etats du Monde contenu dans le ms 435 de Caius College à Cambridge, et que P. Meyer attribue à la première moitié du XIIIe siècle [2].

Veez l'apostolie de Rume
Plus est convoitus que altre hume
... Ia n'ert grevez
Pur nul forfet qui les diners (deniers) dune a plenté.
... Li plus haut cler e li plus sage
Pernent de ceus de bas parage
Luier (salaire) pur gesir en putage
... Mult sunt prudom e li Templer
E bien se sevent purchacer
Mès trop par aiment le diner
... Ne li seignur de l'Ospital
N'unt cure de femme venal
S'il unt palefrei ne cheval.

Qu'apporte donc de neuf pour l'illustration de la société du XIIIe siècle ce nouveau miroir du monde? Surtout un examen détaillé des différentes professions dans la classe des vilains, y compris portiers, éleveurs et laboureurs. Mais si tous sont cupides et fourbes, Raimon du moins, à la différence de ses contemporains, fait une exception pour les toutes petites gens. « Ces gens menues qui besoingent parmi les

1. *Satire contre les différents états* dans É. du Méril, *Poésies inédites du Moyen Age*. Paris 1854, p. 131.
2. Voir *Romania, IV*, p. 385.

rues », comme dit Rutebeuf [1], sont restés foncièrement honnêtes. Dans la modération ils mènent une vie droite ; et le poète les associe aux purs croyants. Ce trait vaut d'être noté, s'il est vrai que dans leur tableau du monde, la plupart des écrivains du temps se montrent durs pour la catégorie des humbles, tout au bas de l'échelle sociale [2].

Arrêtons nous ici pour le moment. Pousser plus avant l'investigation, rechercher ce que les deux pièces peuvent recéler d'allusions historiques plus particulières et limitées dans le temps, n'est possible qu'à condition d'arriver à dater cette joute. Nous essayerons donc d'identifier les trois personnages mentionnés dans la *cobla* VIII que seul le ms C a conservée. Peut-être alors notre étude s'enrichira-t-elle de nouvelles précisions.

(*A suivre*).

Paris. Frédéric FABRE.

1. *De l'Estat du Monde*, v. 135-6.
2. Edmond FARAL, *La vie quotidienne au temps de saint Louis*, Paris, 1942, p. 124-25 : « Il faut attendre longtemps, jusqu'au XIVe siècle, pour rencontrer une de ces rares défenses du vilain qui ne sont pas une simple invitation à la pitié, mais une réhabilitation... » Néanmoins, l'auteur cite certains contes au vilain où Dieu entend et admet au paradis « le simple homme ou la simple femme qui regardent de tout leur cœur vers le ciel ».

Stendhal

et

Les Chroniques Italiennes

(*Suite*)

IIe PARTIE : LA FORMATION DU CHRONIQUEUR.

Chapitre III

L'exploration, la rédaction et la publication des « Chroniques »

I. — *Vittoria Accoramboni, Les Cenci, La Duchesse de Palliano*

1. — La rédaction et la publication

Cet arrière-fond de l'histoire littéraire joue bien un rôle déterminant, lorsque Stendhal songe à l'adaptation et à la publication de ces chroniques.

Les quatorze volumes de la Bibliothèque Nationale portent des annotations qui vont de 1833 à 1839. On peut supposer que Stendhal explora d'abord cette mine en comparant les diverses versions d'un même fait, en relevant les scènes pouvant passer en français et en écartant les détails et les développements inutiles. C'est ce que révèlent bon nombre de ses annotations marginales. Ce travail prit place à Civita-Vecchia de 1833 à 1836. La rédaction proprement dite eut lieu en France, où il était en congé, entre 1837 et 1838. C'est ainsi qu'il donna à la *Revue des Deux Mondes*, en mars 1837 *Vittoria Accoramboni* ; en juin, Stendhal signait avec Buloz un contrat prévoyant la publication dans la Revue de ses nouvelles italiennes ; pour six ou sept nouvelles Stendhal

devait toucher trois mille francs et Buloz s'engageait à les publier d'abord dans la Revue, ensuite en une édition de huit cents exemplaires. Ainsi parurent sans nom d'auteur d'abord *Vittoria Accoramboni*, le 1er mars 1837, ensuite *Les Cenci* [1] le 1er juillet 1837, puis, sous le nom de F. de Lagenevais (pseudonyme qui servit aussi à Pontmartin et à Blaze de Bury), *La Duchesse de Palliano* le 15 avril 1838, *L'Abbesse de Castro* le 1er février et le 1er mars 1839. Deux autres nouvelles furent commencées en mars et en avril 1839, mais restèrent inachevées : *Suora Scolastica* et *Trop de faveur tue.* Elles faisaient partie d'un second train pour lequel Stendhal signa un contrat la veille même de sa mort, le 21 mars 1842. Elles ne furent publiées, *Suora Scolastica* qu'en 1921, par Henri Debraye, et *Trop de faveur tue* que le 15 décembre 1912 et le 1er janvier 1913 dans *la Revue de Paris* par M. d'Oppeln Bronikowski. Une autre, *San Francesco a Ripa*, parut dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1853. On sait que R. Colomb joindra *Vanina Vanini* aux *Chroniques* et que Stendhal lui-même a réuni en volume en 1839 chez Dumont *L'Abbesse de Castro*, *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci.* Le titre même de *Chroniques italiennes* paraîtra dans l'édition posthume de 1855 donnée par R. Colomb. On se rappelle comment un autre manuscrit, *L'origine de la grandeur de la famille Farnèse*, est la source première de *La Chartreuse de Parme.* De plus Stendhal pensait tirer parti d'une douzaine d'autres récits, dont il nous a laissé de courts commentaires.

2. — Personnages et idées morales

Il s'agit de récits de supplices, comme celui de l'Irlandais Picknon, tenaillé avec un fer rouge, et criant affreusement quand sa chair brûle, la mise à mort de Paul Santa Croce, qui a tué sa vieille mère. En effet Paul s'imagine que celle-ci est enceinte parce qu'elle est hydropique, et il outrepasse la coutume qui veut qu'on venge l'honneur familial violé par une sœur, une fille célibataire ou une épouse

1. On aurait pu rencontrer également, comme chez tant de romantiques, le titre de *Béatrice Cenci*, mais c'est ainsi que Shelley avait en 1819 intitulé son drame, et Stendhal l'a suivi.

infidèle, alors que la loi n'a pas prévu le cas de la mère. Lisez l'histoire des quatre frères inflexibles, également exécutés parce qu'ils ont assassiné la nouvelle épouse de leur père le lendemain des noces. Voici Vandozza, qui fait la grandeur de la famille Farnèse, Maffeo Barberini, qui devient pape parce qu'il est joli garçon. On voit Stendhal s'intéresser aux procédés de la justice. Ainsi un Duc Savelli est-il assassiné par un mari jaloux qui s'enfuit chez les Turcs, qu'à cela ne tienne, on dédommagera le vieux père de Savelli par une indemnité que versent la famille du coupable et celle de sa femme, et il faudra des interventions auprès du pape pour qu'on n'exécute pas ces innocents collatéraux et pour qu'on ne les frappe que d'un exil perpétuel. Ce qui ne fait guère plaisir au vieux Savelli. Voyez les deux frères Missori, ils sont attachés à la maison militaire de la Reine Christine de Suède. Ils trouvent amusant d'assommer les policiers qui contestent le privilège d'exterritorialité attaché au palais de la Reine Christine. Mais ils se font arrêter en territoire romain. On les juge dans une cave. Les interventions de Cardinaux, de Princes, de diplomates se multiplient ; rien n'y fait, ils sont conduits au supplice au milieu d'une foule qui les considère, ainsi qu'ils se considèrent eux-mêmes, comme des martyrs. C'est inouï et insensé, semble dire l'opinion publique : ils pendent un misérable policier, et ils doivent après cela être eux-mêmes exécutés ?

Voilà les problèmes que pose le passage de la féodalité à la souveraineté du prince. Un cas analogue est l'histoire des Orsini. Mais plus encore Stendhal est intéressé par le contraste entre ce que nous considérons comme juste et convenable et ce que l'on considérait comme juste et convenable il y a deux ou trois cents ans. Il recherche et il retrouve les instantanés de l'homme non sophistiqué, d'âmes se déployant et saisies dans le mouvement spontané de leur naturel et de leur énergie. Il s'agit de faire sentir cela à ses contemporains, il s'agit d'adapter des témoignages, romancés déjà sans doute, mais malgré tout authentiques et représentatifs d'une mentalité, sans rien leur enlever de leur saveur et de leur goût. C'est à cette tâche qu'il s'attelle, dès le premier récit qu'il traduit, *Vittoria Accoramboni.*

3. — « Vittoria Accoramboni »

Nous voyons le premier travail de rajustement auquel se livre Stendhal. De fait il a été très prudent. Sans doute la présentation de l'histoire marque ici la part d'originalité de Stendhal ; lui-même se met en scène au début sous les traits de cet acheteur de vieux manuscrits à qui un vieux patricien de Mantoue les vend fort cher, et au fond, il ne ment pas lorsqu'il écrit :

> J'ai pris de la peine pour que la traduction de cet ancien style italien, grave, direct, souverainement obscur et chargé d'allusions aux choses et aux idées qui occupaient le monde sous le pontificat de Sixte-Quint (en 1535) ne présentât pas de reflets de la belle littérature moderne, et des idées de notre siècle sans préjugé.

Il a parfaitement jugé son prédécesseur, l'auteur de cette relation du manuscrit nº 117, intitulée : *Relazione Della Morte seguita in Roma di Felice Peretti, e di Vittoria Accoramboni seguita in Padova* ; *con il castigo dato dalla Republica agl'uccisori della medesima* (« Relation de la mort survenue à Rome de Felice Peretti, et de Vittoria Accoramboni survenue à Padoue, avec le châtiment infligé par la République aux meurtriers de la même »[1].) Cet auteur est la nature vraie, comme les faits qu'il rapporte, il est pur récit, par prudence : « *L'auteur inconnu du manuscrit est un personnage circonspect, il ne juge jamais un fait, ne le prépare jamais* ; *son affaire unique est de raconter avec vérité* ». Aussi ce récit a-t-il pour Stendhal une grandeur naturelle, que des fioritures obscurciraient et affaibliraient. Il a préféré lui, Stendhal, cette relation nº 1 à une autre moins noble et moins complète, comme nous l'apprend une note datée de Rome, 25 avril 1833. Aussi point « *de style piquant, rapide, brillant de fraîches allusions aux façons de sentir à la mode* », « *ne vous attendez point surtout*, dit Stendhal, *aux émotions entraînantes d'un roman de George Sand* ; *ce grand écrivain eût fait un chef-d'œuvre avec la vie et les malheurs de* Vittoria Accoramboni ». Stendhal

1. Voir notre article sur l'adaptation de Stendhal dans *Symposium*, 1951.

n'a voulu qu'un récit sincère et historique. Et contrairement à ce qu'ont pu écrire un certain nombre de stendhaliens qui n'ont pas eu la curiosité ou la possibilité de lire le manuscrit original italien, Stendhal tient la promesse de cette page d'introduction en transcrivant aussi fidèlement que possible en français le texte original, qui compte soixante-six pages in folio, tantôt commentant, tantôt élaguant quelques mots, de sorte que le texte français est à peine plus long de quelques pages. Souvent d'ailleurs Stendhal amende en italien le texte italien, supprime ou rajoute des mots pour le rendre plus clair, corrige la grammaire « parfois malencontreusement », rétablit la ponctuation quand elle lui paraît défectueuse, et place ses annotations sur le verso resté blanc face au recto portant le texte italien, en marquant son approbation, sa critique du style et des événements. Il fait en somme œuvre d'adaptateur intelligent, indiquant sa présence, soulignant, par un petit mot amusé, ce que le chroniqueur ne dit pas. Voyez par exemple comment Stendhal traduit la victoire de Félix Peretti sur les autres prétendants : « *Fu pertanto da molti nobili Giovani cavalieri in Roma, dove stanziava suo Padre ambito di maritarsi con lei, non senza molte (come è solito in simili occorrenze) gare giovanili, alla fine ad ogni altro pretendente fu da Parenti di Vittoria preferito Felice Peretti, anzi Francesco* ». (« Cependant beaucoup de jeunes cavaliers de Rome où habitait son père, désirèrent l'épouser, non sans de multiples rivalités juvéniles, à la fin à tout autre prétendant les parents de Vittoria préférèrent Felix Peretti, auparavant Francesco »). Et voici l'adaptation de Stendhal :

> Beaucoup de jeunes cavaliers de la ville de Rome, qu'habitait son père, et où l'on voit son palais place des *Rusticucci*, près Saint-Pierre, désirèrent obtenir sa main. Il y eut force jalousies, et bien des rivalités ; mais enfin les parents de Vittoria préférèrent Félix Peretti, neveu du cardinal Montalto, qui a été depuis le pape Sixte-Quint, heureusement régnant.

Stendhal a, on le voit, rajouté : *où l'on voit son palais place des* Rusticcuci, *près Saint-Pierre*, qui donne à la chronique un côté *Promenades dans Rome*. Aux rivalités, il a joint les

jalousies, pensant que la couleur psychologique et italienne serait meilleure. *Neveu du cardinal Montalto*, est une explication tirée du paragraphe suivant du texte italien. De même ou plutôt d'une façon différente, Stendhal éprouve le besoin de commenter et d'expliquer pour le lecteur français ce « *Félix Peretti, auparavant François* » qu'on trouve dans la Chronique originale. « *Félix fils de Camille Peretti, sœur du Cardinal, s'appela d'abord François Mignucci ; il prit les noms de Félix Peretti lorsqu'il fut solennellement adopté par son oncle* ». Stendhal se montre discret sur les raisons de cette adoption ; le chroniqueur italien l'est beaucoup moins :

> Fu questi figlio di Gio. Battista Mignucci, e di Camilla Peretti, ambidue da Montalto, la qual Camilla Sorella del Pontefice Sisto V, fu in modo da lui amata, prima che fosse cardinale ; e nel cardinalato mancando poi d'altri nepoti per via de maschi adottò . . . et ereditò due figli di lei, une femmina Maria Felice, ed un maschio chiamato Francesco di cui ragionamo ; onde ne l'una, ne l'altro, mai per Mignucci, ma bensi per Perretti furono riconosciuti.

Autrement dit, en français :

> Il était le fils de Giovanni Battista Mignucci et de Camilla Peretti, tous deux de Montalto, laquelle Camille, sœur du Pontife Sixte-Quint (*heureusement régnant*, mots rajoutés par Stendhal, est une ironie sous une formule conformiste) fut d'une manière aimée de lui, avant qu'il ne fût cardinal ; et dans son cardinalat manquant ensuite d'autres descendants mâles, il adopta . . . et institua ses héritiers deux enfants de Camille, une fille, Maria Felice, et un garçon nommé Francesco, dont nous sommes en train de parler ; il s'ensuivit que ni l'un ni l'autre ne furent jamais reconnus pour des Mignucci, mais bien plutôt pour des Peretti.

Évidemment un inceste papal ne pouvait être mentionné par le consul de France à Civita-Vecchia [1].

1. Bien entendu, Stendhal a été séduit par le caractère souvent anticlérical de ces manuscrits, dont il est malaisé de fixer l'origine et dont les copies multipliées ont pu servir de pamphlets contre l'Église : Voir à ce sujet notre article de l'*Information littéraire*

Francesco Peretti est assassiné par un sicaire d'Orsini, l'amant de sa femme Vittoria. Ce que Stendhal dégage, c'est le désir du Cardinal Montalto de ne pas s'aliéner le tout puissant Orsini, puisqu'il a l'ambition de devenir pape, et par là même il réfrène Grégoire XIII, désireux de poursuivre l'assassin présumé et sa complice qui, réfugiée chez le duc Orsini, va l'épouser. Ce qui intéresse Stendhal dans cette chronique, c'est de montrer l'État dans l'État que forme chacun de ces grands féodaux. Et le deuxième épisode avec le meurtre atroce de Vittoria par les affidés du prince Luigi, fils du feu duc, le ravit : « *il la perça d'un poignard étroit au-dessous du sein gauche, et, agitant le poignard en tous sens, le cruel demanda plusieurs fois à la malheureuse de lui dire s'il touchait le cœur* ». D'autre part l'exécution de Luigi Orsini, le siège en règle qu'on lui livre, c'est toute la naissance du droit des gens, et du droit du souverain. On retrouve l'assassin de Vittoria et il subit la loi du talion : « *le comte Paganello, avant de recevoir le coup mortel fut percé à diverses reprises avec un couteau au-dessous du sein gauche, pour lui toucher le cœur comme il l'avait fait à cette pauvre dame. Il arriva de là que de la poitrine, il versait comme un fleuve de sang, il vécut ainsi plus d'une demi-heure, au grand étonnement de tous* ».

En somme Stendhal est fidèle au texte, fidèle avec des réactions personnelles, le désir de rendre intensément l'atmosphère de violence et l'esprit de ruse, comme cette naïve et inconsciente cruauté. Quand l'expression italienne lui paraît irremplaçable il la garde ; l'admiration du pape Grégoire XIII pour la modération et l'insensibilité étonnante du Cardinal Montalto ne peut se traduire que par ces mots, *Veramente,*

d'avril 1950, sur *Les Cenci*. Mais Stendhal dit peut-être la vérité à la fin de *La Duchesse de Palliano*, quand il écrit à propos du procès qui suscita la chronique : « Pie V ordonna la suppression du procès ; toutes les copies qui existaient dans les bibliothèques furent brûlées, il fut défendu d'en conserver sous peine d'excommunication : mais le pape ne pensa pas qu'il y avait une copie du procès dans sa propre bibliothèque, et c'est sur cette copie qu'ont été faites toutes celles que l'on voit aujourd'hui. » Ainsi s'expliquerait la provenance des manuscrits que Stendhal a fait copier. On trouve en effet aux archives et à la Bibliothèque vaticanes de tels documents, depuis remaniés et altérés par les divers copistes.

costui è un gran frate ! (« En vérité, cet homme est un fier moine »). Quel terme peut davantage réjouir Stendhal qui ajoute en note : « *Allusion à l'hypocrisie que les mauvais esprits croient fréquente chez les moines* ».

L'adaptation est aussi pastiche, et par la même va au-delà de la traduction simple, la renforce en œuvre d'art. Stendhal emploie déjà ce qu'il appelle le style italien, renfermant toutes les circonstances dans une même phrase. « *Mais rien ne fut si remarquable en elle et l'on peut dire ne tint autant du prodige, parmi tant de qualités extraordinaires qu'une certaine grâce toute charmante qui dès la première vue lui gagnait les cœurs et la volonté de chacun* ». Voilà francisée la longue phrase du manuscrit :

> Niuno però fu in Lei, che avesse dello straordinario, e quasi del prodigioso, quanto un non so, che di attrattivo nel ragionare, e nel portamento della vita, e d'ogni altra sua parte, un elevato modo di trattare, con chi che fosse, accompagnandolo senza punto di affettazione, o di arte, tanta grazia naturale, che se qualcuno dal vederla solamente, si poteva forsi schermire, non fuggiva però, che dall'udirla e trattar seco, non s'impaniasse.

4. — « Les Cenci »

Ainsi Stendhal a bien affûté son arme. Dès cette première adaptation il sait où il va, et s'il paraît avoir aliéné sa liberté de créateur, son originalité gagne en finesse, sa liberté en qualité. S'il se donne, c'est pour mieux se reprendre, et dès *Les Cenci* il montre de quoi il est capable. Il y a ici une force, une émotion, un ton personnel qui ne trompent pas. Car la source de cette chronique devenue stendhalienne n'est pas seulement les divers textes des manuscrits italiens, le procès-verbal judiciaire et la chronique, mais la musique du *Don Juan* de Mozart, mais le tableau du Guide, dont il envoie la gravure à Giulia Rinieri, mais la Préface de Shelley, mais le souvenir de Métilde. D'où, à la fois, la tendresse et l'horreur qui enveloppent l'héroïne suppliciée et qui marquent le déchirement intime d'un Stendhal humant le sang et plein de pitié amoureuse. Et pourtant la Sybille de Samos par Guido Reni, qui passe pour le portrait authentique de Béa-

trice Cenci et que Stendhal a admirée au Palais Barberini à Rome n'est pas Béatrice Cenci. De même, il ne semble pas dans l'histoire, d'après les recherches de M. Corrado Ricci, que Francesco Cenci ait abusé de sa fille bien qu'il apparaisse comme un monstre dans les papiers des archives d'État et d'un descendant des Cenci [1].

Ce qui lui a plu, ce qui l'a séduit, c'est la *virtù* émanant d'une jeune fille de seize ans d'une éclatante beauté. Il a écouté la légende et non l'histoire et il s'est fait l'hagiographe de cette jeune Béatrice que le peuple de Rome, en la voyant conduire au supplice avec les autres condamnés, considérait comme une martyre. Stendhal est gagné à sa cause dès le 9 mars 1833 quand il écrit en marge d'une édition des *Promenades dans Rome* : « Beatrix Cenci. — Rien de plus difficile que d'arriver à la vérité... Farinaccio, l'avocat qui plaida pour la pauvre fille, a laissé onze volumes de plaidoyers et ceux pour la Cenci. C'est la meilleure source ». Mais plus encore, le souvenir de Métilde Dembowski interrogée par ses juges autrichiens et leur tenant tête victorieusement, hante Stendhal. Elle conduit tout, cette Béatrice, comme Métilde. Il l'admire jusque dans ce fléchissement de l'énergie qui dévoile la nature. Cette jeune fille qui a tout supporté des supplices et des interrogatoires, ne veut pas mourir : « *Elle ne pouvait trouver de force pour s'habiller, elle jetait des cris perçants et continuels et se livrait sans retenue au plus affreux désespoir* ». Mais cela encore plaît à Stendhal : il écrit en marge de la relation du procès qu'il utilise et adapte ; « *En 1833, une jeune fille de cette force d'âme serait toute dignité et songerait à imiter Marie Stuart* [2] *: pour avoir la nature il faut aller en Italie et à l'année 1599* ». En somme ce qu'il lui faut, ce sont des écorchés d'âme ; de même qu'il est friand de sang et de meurtre et de violence, il fait l'anatomie de la perversité ; voilà pourquoi un de ses apports originaux aux originaux italiens est, avec cette tendresse et cette admiration amoureuse, sa théorie du Don Juan type que nous retrouvons au début des

1. Cf. même article. Voir aussi DONATI, *La Leggenda di cenci*, Rome, 1934.
2. On connaît la vogue de Marie Stuart dans la romantisme européen, depuis en particulier le drame de Schiller.

Cenci. La tendresse mozartienne s'étant reportée sur Béatrix, il n'a conservé du Don Juan de Mozart presque rien, sinon cet appétit de primauté.

Mais il y a plus, Stendhal rapproche François Cenci du marquis de Sade ; cet appétit de puissance s'étend sur ce qui est défendu ; bravant loi et morale, le vieillard a élaboré à soixante-dix ans un système de perversité qui marque le degré de sa folie. Il abuse de sa fille en lui faisant croire que les enfants qui leur naîtront seront de grands saints. Il joue ainsi avec le péché et la damnation et il essaie de vaincre Béatrix par un subterfuge, tout en éprouvant un étrange plaisir à accomplir ce qui est défendu. Il y a cependant une impuissance dans ses désirs qui le porte à la cruauté, et cette cruauté, Stendhal lui-même la transforme en sadisme auquel vient se superposer le sien propre ; il décrit et savoure les supplices raffinés subis par Béatrix avec ses complices et la toute puissante tyrannie du surhomme de la Petrella, contre laquelle le pape lui-même ne peut presque rien. En vain Stendhal se montre conformiste : « *Le triste rôle du Don Juan pur* (*celui qui ne cherche à se conformer à aucun modèle idéal et qui ne songe à l'opinion du monde que pour l'outrager*) *est exposé ici dans toute son horreur* ». Mais cette horreur n'est pas profondément sentie, elle est ici une clause de style.

Thème sentimental, thème sadique, thème esthétique, tels sont les trois thèmes de Stendhal. Le thème esthétique est étroitement lié aux deux autres et il se confond même avec eux. Il n'en contribue pas moins à marquer l'originalité de Stendhal par rapport au chroniqueur qu'il est censé adapter. Il y a comme un prélude plastique au récit, qui suit le prélude sadique ou don juanesque, et s'épanouit dans la description des tableaux du palais Barberini : « *En 1823, j'eus le bonheur de voir l'Italie avec des êtres aimables et que je n'oublierai jamais, je fus séduit comme eux par l'admirable portrait de Béatrix Cenci, que l'on voit à Rome, au Palais Barberini* ». La Fornarina de Raphaël annonce la Béatrice du Guide : *La tête est douce et belle* ; *le regard très doux et les yeux fort grands.* Le troisième portrait est celui de Lucrèce Pétroni, belle-mère de Béatrix, à la carnation éclatante, le quatrième est celui d'une esclave grecque qui

fut la maîtresse du fameux doge Barbarigo, un chef-d'œuvre de Titien. Ainsi l'*Histoire de la Peinture en Italie* se joint aux *Promenades dans Rome* [1], et Stendhal confère à son héroïne une sorte de liberté suprême, et un mouvement qui sort du domaine de l'art : le tableau grandiose de l'exécution, avec pour arrière-fond le concours immense des gens qui en forment les spectateurs, et dont certains dans la presse meurent d'étouffement, le destin de la jeune fille qui marche au supplice en rejoignant le beau et criminel Julien et qui dirige elle-même, suivant l'expression de Jean Prévost [2], sa propre mort en commandant ses gestes au bourreau. Liberté sans doute que cette prise de possession de soi et de la mort acceptée. Mais l'émotion lugubre devient transfiguration et apothéose. Avez-vous songé aux obsèques de Béatrix au pied même de *la Transfiguration* de Raphaël, faites de grâce, de repos, de sérénité : « *Elle était d'une ravissante beauté* : *on eût dit qu'elle dormait, elle était accompagnée de cinquante gros cierges allumés et de tous les religieux franciscains de Rome* ». Il y a comme un dernier accord plaqué après la symphonie et comme pour nous permettre encore d'apprécier les faits dans leur recul et leur réalité historiques, Stendhal termine par des détails datés de vingt ans plus tard, et auxquels il donne une patine ancienne. L'invention est tout entière dans l'art du récit, dans l'aisance du mouvement, dans les préparations, dans ce mélange du sentimental, de l'esthétique et du sadique, dans les éclairages et les tonalités particulières : Jean Prévost a eu raison de dire que nous avions un art « *placé tout entier dans le choix, la disposition, la proportion* » [3].

6. On sait que Shelley emploie le même procédé de l'évocation plastique et du portrait admiré dans la Préface de ses *Cenci*, que Stendhal connaissait.

7. *La Création chez Stendhal*, Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain. Paris, Mercure de France, 1951, 1 vol. in-12, p. 327.

8. *Ibid.*

5. — « La Duchesse de Palliano »

Ce progrès, Stendhal pouvait-il le poursuivre? Il semble revenir à la manière plus simple de *Vittoria Accoramboni* en écrivant *la Duchesse de Palliano.* Cette fois-ci encore il s'agit d'une cause célèbre et la tâche de Stendhal a été d'ajuster plusieurs versions du procès des Carafa, neveux du pape Paul IV. Il prend des précautions identiques :

> Je ne chercherai point à donner des grâces à la simplicité, à la rudesse quelquefois choquantes du récit trop véritable que je soumets à l'indulgence du lecteur ; par exemple je traduis exactement la réponse de la duchesse de Palliano à la déclaration d'amour de son cousin Marcel Capecce.

Et comme pour mieux marquer encore son originalité, il ajoute : « *Cette monographie d'une famille se trouve, je ne sais pourquoi, à la fin du second volume d'une histoire manuscrite de Padoue, sur laquelle je ne puis donner aucun détail* ». De même il souligne la rareté des conversations et la prédominance du récit. Mais l'intensité dramatique des faits n'en est pas amoindrie. L'économie de la narration est pour ainsi dire parfaite. Trois actes en somme ou trois parties marquent les articulations de l'histoire, de ce crime familial qui doit châtier un adultère. L'opposition symbolique du pape Paul IV et de ses trois neveux, véritables brigands titrés, est établie de main de maître. De même Stendhal montre qu'on leur passerait leurs viols et leurs pillages, s'il n'y avait la haine nourrie par Philippe II, le roi d'Espagne, contre leur maison. Mais le roi fait agir le vieux confesseur du pape et voilà le saint homme indigné qui dépouille ses neveux de leurs charges et les exile dans des villages des environs. Chacun reste un petit souverain, tout l'art de Stendhal contribue à dégager cet état féodal. La duchesse de Palliano, femme de l'aîné, s'ennuie, le duc est à deux lieues. Un homme de sa suite lui parle hardiment d'amour malgré l'étiquette. Elle est encouragée par une favorite. C'est le premier acte. Mais le duc surprend ces amours adultères, en arrivant à minuit. Il fait donc arrêter et mettre à la question Marcel Capecce. Il est si furieux qu'il provoque lui-même l'amant et la favorite. Que faire de la duchesse? Stendhal trouve

moyen dans le déroulement du récit de nous faire sentir les hésitations et la répugnance du duc à se venger de sa femme. Il le faut pourtant, l'honneur familial l'exige, et c'est ce code de la famille que Stendhal met en relief. Celui qui emportera le consentement du duc, c'est le cardinal Carafa. De plus la duchesse se perd en liant partie avec un ennemi de son mari, à qui elle promet une forteresse s'il la délivre. Qu'à cela ne tienne, deux compagnies de soldats, commandées par le frère même de la duchesse sont envoyées chez elle. Son frère en personne l'étranglera dans une scène d'un calme horrible, où triomphent à la fois le sadisme et la froide observation de Stendhal. La corde n'allant pas bien, le comte la lui enleva ; la duchesse fit de même pour le mouchoir qui lui couvrait les yeux et dit :

> — Eh bien donc que faisons-nous ? Le comte répondit : — La corde n'allait pas bien, je vais en prendre une autre pour ne pas vous faire souffrir.

Détail peu important en apparence, mais qui sert à Stendhal à montrer le sang-froid de la duchesse, comme tous ceux qu'il accumule après :

> Disant ces paroles, il sortit ; peu après il rentra dans la chambre avec une autre corde, il lui arrangea de nouveau le mouchoir sur les yeux, il lui remit la corde au cou, et, faisant pénétrer la baguette dans le nœud, il la fit tourner et l'étrangla.

On sent l'âme de Stendhal passée dans celle du bourreau : mais le Stendhal du *Rouge* reparaît : « *La chose se passa, de la part de la duchesse, absolument sur le ton d'une conversation ordinaire* ». Il n'est pas jusqu'à la déposition des deux capucins confesseurs qui ne contribue à montrer l'orgueil et l'obstination de la duchesse même dans ses manifestations de piété. (L'enfant qu'elle porte dans son sein n'est pas baptisé). Et nous arrivons au troisième acte, le plus court, et qui est comme le coup de griffe final. Le pape est mort, Pie IV est élu à sa place, il est l'ennemi des Carafa, et le cardinal Carafa n'a pu empêcher son élection puisqu'il était exilé. Stendhal souligne dans le récit cette conséquence logique des événements. Et voici que l'on arrête le cardinal et le duc.

On veut les faire périr et les quatorze chefs d'accusation qu'on retient contre eux forment deux volumes in-folio. Stendhal accuse avec joie la véritable raison de l'exécution des deux frères. On prétexte un crime privé, alors qu'on leur fait un procès politique : « Du reste, lui et son frère furent condamnés pour des crimes qui n'en auraient pas été pour tout autre, par exemple avoir donné la mort à l'amant d'une femme infidèle et à cette femme elle-même ». Ainsi le prince Orsini, qui accomplit le même délit quelques années plus tard sur sa femme, sœur du grand duc de Toscane, ne fut jamais inquiété. Il y a la comédie du Consistoire, le parallélisme de la mort du duc et du cardinal, avec celle de la duchesse de Palliano. C'est le cardinal qui soutient le mieux la comparaison, et la construction essentiellement dramatique de la nouvelle y gagne. Il y a enfin et surtout le détail de la destinée. « *Le bourreau l'étrangla avec un cordon de soie qui se rompit. Le cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot* ». Avec quelle joie Stendhal ajoute la note finale qui contient deux traits bien stendhaliens : d'abord le Pape Pie V qui fait casser le procès et pendre le procureur général qui avait le plus contribué à la mort du cardinal et de son frère ; ensuite l'ordre qu'il donne de supprimer toute pièce du procès sous peine d'excommunication : « *mais*, ajoute Stendhal, *le pape ne pensa pas qu'il avait une copie du procès dans sa propre bibliothèque, et c'est sur cette copie qu'ont été faites toutes celles que l'on voit aujourd'hui* ».

On le constate, tour à tour personnel et impersonnel, observateur amusé ou passionné, Stendhal marque ces récits de son empreinte, sa présentation des données est originale ; mais son invention reste mesurée, et même absente. Il faut cependant dire que *la Chartreuse de Parme*, vers laquelle nous allons graduellement, n'est pas la première grande chronique où il ait mis le plus de lui-même, en se soumettant l'histoire. *L'abbesse de Castro* l'annonce et l'explique, comme ces chroniques plus modernes qui nous acheminent aux temps contemporains.

CHAPITRE IV

Vers la composition originale des « Chroniques »

II. — *L'Abbesse de Castro, Suora Scolastica, San Francesco a Ripa, Trop de faveur tue.*

1. — « L'Abbesse de Castro »

L'originalité de Stendhal qui apparaissait discrètement dans *Vittoria Accoramboni* et *La Duchesse de Palliano*, plus hardiment dans *Les Cenci*, s'affirmera le mieux dans les dernières nouvelles, dont la première est un court roman, *L'Abbesse de Castro*, et dont les trois autres : *San Francisco a Ripa*, *Trop de Faveur tue* et *Suora Scolastica* marquent sa prédilection pour les temps modernes que couronne *la Chartreuse de Parme*. Il est évident que *l'Abbesse de Castro* est une vraie re-création et par la première partie, la psychologie des personnages, les intentions morales, et l'allure générale, une création de plus en plus libre et originale.

a. — Structure de l'œuvre

On sait que *L'Abbesse de Castro* se divise pratiquement en trois parties. La première, Stendhal la reconnaît pour sienne ; elle a trait aux conditions sociales et politiques qui favorisaient le brigandage dans l'Italie du XVIe siècle et en particulier dans les États de l'Église. Mais il feint de mettre un terme à cet exposé tout personnel dès la page 24 de l'édition du *Divan*, en parlant de deux chroniqueurs italiens :

> Je traduis cette histoire de deux manuscrits volumineux, l'un romain, et l'autre de Florence. A mon grand péril, j'ai osé reproduire leur style, qui est presque celui de nos vieilles légendes. Le style si fin et si mesuré de l'époque actuelle eût été, ce me semble, trop peu d'accord avec les actions racontées et surtout avec les réflexions des auteurs. Ils écrivaient vers l'an 1598. Je sollicite l'indulgence du lecteur et pour eux et pour moi.

Le malheur ou le bonheur, comme on le voudra, est que de ces deux chroniqueurs nous n'en avons retrouvé qu'un, le florentin ou le romain, nous ne saurions préciser. Disons cependant que ce que Stendhal veut faire passer pour le manuscrit florentin est un pastiche de 130 pages qui, ajoutées aux 24 de l'introduction, forment les cinq sixièmes de l'ouvrage. C'est toute la partie relative aux amours de Hélène de Campireali avec Jules Branciforte. Quant au deuxième manuscrit, le romain, il existe réellement ; mais Stendhal a essayé [1] de nous tromper sur sa nature, alors qu'il a déjà depuis deux pages commencé à s'en servir ; il déclare en effet :

> Maintenant ma triste tâche va se borner à donner un extrait nécessairement fort sec du procès à la suite duquel Hélène trouva la mort. Ce procès, que j'ai lu dans une bibliothèque dont je dois taire le nom, ne forme pas moins de huit volumes in-folio. L'interrogatoire et le raisonnement sont en langue latine, les réponses en italien.

Stendhal se sert ici de la vraisemblance et de ce qu'il a dit dans la terrible histoire des *Cenci* : « *on sera tout étonné, je pense, en lisant ces pièces, où tout est latin, excepté les réponses des accusés, de ne trouver presque pas l'explication des faits* » [2]. En réalité ce n'est pas des pièces d'un procès qu'il s'agit, mais d'un récit en bonne et due forme, ni de huit volumes in-folio mais d'un texte qui occupe les pages 134 à 168, en tout trente-quatre pages fort courtes, dans le manuscrit 171 du Fonds italien [3]. Il y a donc supercherie de Stendhal, qui suit dans sa troisième partie racontant les amours de l'abbesse et de l'évêque, cette narration intitulée : *Successo occorso in Castro Città del Duca di Parma nel Monastero della Visitazione Fra l'Abbadessa del Medesimo et il vescovo di d*[*ett*]*a Citta l'Anno 1572. nel Pontificato di Gregor. XIII.* Autrement dit : *Faits survenus dans Castro, ville du Duc de Parme dans le monastère de la Visitation entre l'Abbesse du même couvent et l'Évêque de ladite cité l'an 1572, sous le pontificat de Grégoire XIII.* Et nous sommes sûr que

1. P. 157 de l'édition du *Divan*.
2. *Les Cenci*, éd. du *Divan*, p. 248.
3. Bibliothèque Nationale, département des manuscrits.

Stendhal s'est servi de ce manuscrit, puisque non seulement il y porte des annotations de sa main, mais qu'il le traduit et l'adapte. Cependant il faut relier la deuxième partie à la troisième. Alors que l'auteur italien s'arrête après la condamnation de l'abbesse et de l'évêque à la prison perpétuelle, Stendhal ajoute une quinzaine de pages nous montrant les efforts conjugués de la mère d'Hélène réconciliée avec Jules Branciforte et de l'ancien amant revenu pour tirer la captive de sa prison en faisant creuser un souterrain.

C'est alors seulement qu'Hélène de Campireali mourra.

Tel est le mouvement d'ensemble de *L'Abbesse de Castro.* Mais pour mieux apprécier l'originalité et les intentions de Stendhal, il nous faut la voir plus en détail.

L'œuvre par ses proportions est déjà curieuse puisqu'elle hésite entre la nouvelle et le roman ; elle est la dernière née de Stendhal, celle qu'il fera lui-même imprimer en volume et qui formera comme un pendant à *La Chartreuse.* N'oublions pas du reste que Castro est dans le duché de Parme, que Fabrice del Dongo sera évêque, que dans l'un et l'autre roman on retrouve un Ranuce et un Fabrice.

b. — La première partie

L'introduction ou première partie forme comme un panorama stendhalien de l'Italie renaissante qui veut montrer l'homme au naturel avant l'apparition « *de ce préjugé assez ridicule qu'on appelait l'honneur, du temps de Madame de Sévigné, et de l'esprit de galanterie, qui prépara l'anéantissement successif de toutes les passions et même de l'amour* ». Stendhal veut, au contraire montrer comment en Italie « *un homme se distinguait par tous les genres de mérite* ». Il tente même la réhabilitation du brigand, qui est un maquisard, un hors la loi ayant toute sa sympathie, car il s'oppose à la cruauté des petits tyrans. Par là Stendhal, qui reprend une tradition littéraire du romantisme[1], la renouvelle en puisant aux sources mêmes, puisque Muratori et les chroniqueurs italiens lui in-

1. Depuis les *Brigands* de Schiller, jusqu'à *Hernani* en passant par les œuvres de Byron. Nous avons indiqué dans une note de notre article sur *L'Abbesse de Castro* paru dans le *Divan* de juillet 1950 comment Stendhal a créé le nom de Branciforte.

diquent la nature de ces bandes organisées ; il nous les avait déjà fait entrevoir dans *Les Cenci* et *La Duchesse de Palliano* pour ne point parler de *Vanina Vanini.* Mais au décor historique s'ajoute le décor géographique, et c'est la deuxième partie de l'introduction. L'action va se dérouler dans le cadre de Rome, et en particulier à Albano. Des souvenirs personnels de Stendhal — nous nous rappelons ses excursions à Albano, mais avec la description du Vieux Temple de Jupiter ce sont les *Promenades dans Rome* — vont sobrement évoquer ruines et lac, et cette forêt de la Faggiola :

> Tous les voyageurs vous diront que c'est le site le plus magnifique de cette admirable campagne de Rome, dont l'aspect sombre semble fait pour la tragédie. Elle couronne de sa noire verdure les sommets du Mont Albano.

Il y a ainsi comme un prélude, une mise en place de l'éclairage tragique.

c. — La deuxième partie

Alors peut débuter l'histoire dans sa première phase. Cette deuxième partie paraît inventée de toutes pièces, mais il n'en est rien. Au fond, Stendhal n'oublie pas son cher Shakespeare et *Roméo et Juliette.* N'y a-t-il pas en même temps du *Ruy Blas* et de l'*Hernani* ou mieux du *Rouge*? On se rappelle le mot de Jules : « *Je suis brigand, fils de brigand* ». Nous commençons par Ruy Blas et Hernani dans cet amour qui naît entre la noble Hélène de Campireali, âgée de dix-sept ans et le jeune et pauvre Jules Branciforte. Jules Branciforte est en butte aux insultes et aux outrages du père et du frère d'Hélène. Il y a une rencontre malheureuse au cours de laquelle le frère d'Hélène est tué par Branciforte. La haine devient alors inexpiable et c'est *Roméo et Juliette.* Branciforte n'a pas encore Hélène pour maîtresse. Mais Hélène se considère comme sa femme ; elle s'enfuit pour se réfugier au couvent de la Visitation à Castro, où elle avait été déjà pensionnaire pendant huit ans. Sa mère, qui jusque là avait été moins intransigeante que son père, la retrouve. Nous savons comment avec ses larmes et ses supplications elle parvient à la tromper. Elle ne s'enfuit pas, et Branciforte devenu brigand, arrivant pour la prendre de force échoue après l'as-

saut donné au couvent. Déçu, il part et prend du service à l'étranger. Hélène croit qu'il est mort et, par suite de faux rapports, qu'il ne l'aimait plus. Elle s'est fait construire une chambre à l'endroit où Branciforte a donné l'assaut, et c'est ainsi que Stendhal prépare le changement psychologique de la troisième partie, quand il continue l'histoire jusqu'ici inventée par la chronique des manuscrits. Mais à *Hernani* et à *Roméo et Juliette* va s'ajouter une partie que nous pourrions appeler *Les Cenci.* Il y a du Cenci dans le caractère violent du père et du frère d'Hélène. Il y a également un prélude plastique et pictural qui reprend le procédé de la précédente nouvelle, évoquant quatre tableaux célèbres ; ici ce n'est plus qu'un tableau du Palais Farnèse, mais la méthode stendhalienne nous est déjà familière :

> Depuis que j'ai commencé à écrire son histoire, je suis allé au Palais Farnèse pour considérer l'enveloppe mortelle que le ciel avait donnée à cette femme... La forme de la tête est un ovale allongé, le front est très grand, les cheveux sont d'un blond foncé. L'air de sa physionomie est plutôt gai ; elle avait de grands yeux d'une expression profonde, et des sourcils châtains formant un arc parfaitement dessiné. Les lèvres sont fort minces, et l'on dirait que les contours de la bouche ont été dessinés par le fameux peintre Corrège.

Stendhal joue le grand jeu et fait appel aux *Promenades* et à l'*Histoire de la peinture* encore une fois. Telle est celle sur qui se concentre tout l'intérêt ; pour elle Stendhal a fabriqué une fausse chronique avec un portrait à la Corrège, des amours à la Roméo et Juliette, à la Julien Sorel, comme à la Ruy Blas et à la Hernani ; telle est celle qu'il pare de l'auréole de Béatrice Cenci. Après le thème de l'amour, c'est le thème de l'absence et de ses effets corrosifs. C'est elle qui nous explique la seconde Hélène de Campireali, celle du manuscrit que nous allons maintenant connaître ; par cette préparation qui lui est propre Stendhal l'a rendue plus touchante, plus pitoyable, plus excusable.

d. — La troisième partie

Cette jeune fille naïve et généreuse, toute spontanée, qu'on a trompée, — et qui ? sa mère — va en dix ans passer de la

douleur à la mélancolie, de la mélancolie à l'ennui, de l'ennui à la vanité qui la fera abbesse de Castro. Ainsi presque toute son existence aura pour centre ce couvent. Par là même on s'explique sa chute et sa déchéance. De l'amour exalté et spirituel qu'elle éprouvait pour un homme qu'elle adorait, elle va passer à l'amour sensuel, au goût libertin pour un homme qu'elle méprise. Car, telle quelle, elle n'est plus au diapason, à la hauteur de Branciforte. Ne croyons pas cependant que Stendhal va suivre ici fidèlement le manuscrit italien. Il se sert de l'introduction de la page 134 du manuscrit pour enchaîner le récit avec une remarquable souplesse ; mais son adaptation est un commentaire fidèle :

> Deux ans après l'entrevue de la Signora de Campireali avec le prince Colonna, Hélène était abbesse de Castro... En ce temps-là, Castro avait pour évêque le plus bel homme de la Cour du Pape, Monsignor Francesco Cittadini, noble de la ville de Milan. Ce jeune homme, remarquable par ses grâces modestes et son ton de dignité, eut des rapports fréquents avec l'Abbesse de la Visitation à l'occasion surtout du nouveau cloître dont elle entreprit d'embellir son couvent

« *Nella Città di Castro del Duca di Parma, ora demolita, nel monastero della Visitazione per Abbadessa governava il medesimo Elena de' Campi Reali...* », Stendhal a utilisée en deux endroits cette première partie de la phrase. D'abord page 29, « *après avoir passé huit années entières comme pensionnaire au couvent de la Visitation de la ville de Castro, maintenant détruite* » (« *Nella Città di Castro, ora demolita, nel monastro della Visitazione..!*) Ensuite « *per abbadessa governava il medesimo Elena de Campi Reali* » est devenu page 154 : « *Hélène était abbesse de Castro* ». Mais toute la suite de la première page italienne est transcrite presque fidèlement : « *Et era Vescovo di quella Diocesi Monsignor Francesco Cittadini, Nobile Milanese, che per Affari del Monastero ebbe più volte occasione di parlare alla detta Abbedessa, siccome anco ella con Monsignor, per la Fabrica non compita del Chiostro che si ristaurava nel detto Monastero* ». Mais alors que le chroniqueur italien passe dès la page suivante[1] à la satis-

1. P. 135 du manuscrit.

faction des sens et à la relation très succincte — une dizaine de lignes — de la nuit de novembre 1572 passée par l'évêque dans la chambre de l'abbesse, Stendhal consacre quatre pages [1] à nous montrer en faisant soi-disant appel à des témoignages du procès, comment le goût sensuel que l'évêque et l'abbesse ont l'un pour l'autre arrive à ses fins, malgré le mépris et les rebuffades dont l'altière Hélène accable ce jeune prélat de vingt-neuf ans, amoureux fou d'elle. Il faut remarquer d'ailleurs que l'âge de l'amant n'est pas précisé dans le manuscrit et que cette précision de Stendhal explique, si elle n'excuse pas les événements. Par contre la circonstance du Carnaval, à la faveur duquel l'évêque passant en carrosse est averti par un signe de l'abbesse de venir la voir, est reprise par Stendhal au manuscrit italien. Mais le chroniqueur ne parle nullement du *petit air de triomphe et de sottise qui n'échappait à personne, mais qui avait le privilège de choquer grandement le caractère altier de la jeune abbesse.* Par contre, si, à l'annonce de la grossesse, l'évêque chez Stendhal devient *stupide de peur*, c'est que dans le texte italien [2] « *instupidì il vescovo questa terribile nuova, rappresentandogli si avanti agl'occhi la gravezza del suo misfatto.* » Toutefois Stendhal ne conserve rien des remords religieux et moraux que plus ou moins par convention, et peut-être sincèrement, le chroniqueur attribue à l'évêque : *L'onore tolto ad una Donna di quella qualità ; il voto fatto al suo Signore doppiamente violato ; lo scandalo et il pessimo esempio. L'avere egli contaminato quell'anime che dovea custodire illibate per il Paradiso* » [3]. Il y a aussi des raisons d'avancement, car après « *il carattere conferitole dal Vicario di Cristo* », il ajoute « *l'ira del Duca di Parma, e del Cardinal Farnese, tutto zelante della pudicizia delle Vergini, e l'indignazione del Papa* ».

Stendhal abrège à dessein, il passe sur l'étonnement du médecin à qui l'abbesse se confie, et insiste sur le choix de la boulangère accorte et jolie comme sage-femme ; c'est par la crainte de celle-ci d'être accusée d'infanticide qu'il explique le recours à Sœur Vittoria et à Sœur Bernarda, que le

1. P. 155-158 de l'éd. du *Divan*.
2. P. 136 du manuscrit.
3. *Ibid.*

chroniqueur italien ne commente guère. D'après Stendhal les deux religieuses s'attendaient à l'aveu de quelque meurtre. Sans doute Stendhal songe-t-il à *La Religieuse de Monza*, épisode célèbre de *I Promessi Sposi* de Manzoni [1]. Mais il conserve fidèlement le serment sur le bréviaire de garder le secret, le fragment de dialogue, en mettant au discours direct ce qui était au style indirect : « *et interrogata poscia da una di esse, se chi avesse contaminato il suo candore rispose loro cosi — non l'o detto ne anche al Confessore* ; *pensate se la voglio dire a voi* ! » Ce qui devient chez Stendhal : « — *Quel est donc l'impudent qui a commis ce crime* ? — *Je ne l'ai pas dit même à mon confesseur* ; *jugez si je veux le dire à vous* [2] ! » Les détails du transfert de l'abbesse dans la pharmacie ont été empruntés à la chronique, comme ceux de la naissance de l'enfant. Mais il précise que César del Bene, qui porte l'enfant à Montefiascone, est le confident et le premier valet de chambre de l'évêque, comme il ajoute la fuite de la boulangère jusqu'à la grotte, le baptême à Sainte-Marguerite, le prénom donné à l'enfant : *Alexandre*, et le bel attroupement provoqué par la cérémonie [3]. Cela aide à mieux voir la divulgation du secret. Les pièces d'or données à la boulangère, l'aveu de celle-ci, l'achat du mulet par le mari, sont dans le texte italien, comme la lettre par laquelle l'évêque affolé demande à l'abbesse d'accuser Giovanni Battista Doleri. La suite aussi de la nouvelle reprend le manuscrit dans les détails du procès, de la torture, de l'emprisonnement. Naturellement Stendhal conserve le plus savoureux des interrogatoires des religieuses :

> Furono esaminate, *lisons-nous*, le altre monache, fra le quali furono di quelle cosi semplici, che due di esse sottoposte all'esame, una disse essere stato il mal fattore il gatto, per tenerlo l'abbadessa continuamente in braccio ; e l'altra disse che era stato il vento, perchè l'abbadessa stava continuamente, e che questo gli aveva cagionata una tal gravidanza [4].

1. La première version intégrale en français en a été donnée par Gustave Charlier, dans son édition des extraits et des œuvres choisies de Manzoni de la *Renaissance du Livre*.
2. P. 160 de l'éd. du *Divan*.
3. *Ibid.*, p. 162.
4. P. 156 du manuscrit.

Stendhal traduit en renchérissant sur les détails du deuxième point :

> L'une des religieuses, interrogée en présence de l'instrument des tortures, répond que l'auteur du crime doit être le chat, parce que l'abbesse le tient continuellement dans ses bras et le caresse beaucoup. Une autre religieuse prétend que l'auteur du crime devait être le vent, parce que, les jours où il fait du vent, l'abbesse est heureuse et de bonne humeur, elle s'expose à l'action du vent sur un belvédère qu'elle a fait construire exprès ; et, quand on va lui demander une grâce en ce lieu, jamais elle ne la refuse.

e. — Le dénouement [1]

A présent nous arrivons à la fin du récit de la chronique ; elle ne concorde pas avec celle de Stendhal [2]. Car Stendhal reprend ses droits de créateur. Il invente de faire creuser un tunnel par Vittoria Carafa, la mère d'Elena, qui veut délivrer sa fille, il invente de faire revenir Jules Branciforte, qu'on a cru mort et qui est devenu dans les armées espagnoles le colonel Lizzara. La nouvelle en parvient à Hélène. Mais le dénouement n'est pas moins stendhalien, avec l'apparition de la mère par le souterrain au bras de son écuyer en grand costume, et qui la supplie de fuir. Pourtant la décision de l'ancienne abbesse est irrévocable : « *C'est parce qu'il vit que je ne veux pas vivre* ». Et c'est ainsi qu'arrive l'heure suprême, celle où l'Hélène déchue et avilie va rejoindre l'Hélène de la deuxième partie : l'amante de Branciforte reparaît ; elle lui écrit cette longue lettre de confession et d'abandon qu'elle charge le vieil Ugone de porter à Jules Branciforte. On connaît les dernières lignes : « *Ugone alla et revint fort vite ; il trouva Hélène morte, elle avait la dague dans le cœur* ».

Ce héros et cette héroïne sont évidemment le frère et la sœur de Julien et de Mathilde de la Mole. Ce qui était l'essentiel de la chronique ancienne devient ici un épisode. Stendhal s'enivre d'aventures, de plus en plus impossibles, d'ac-

1. P. 166 de l'éd. du *Divan*.
2. Jusqu'à la p. 168 de l'éd. du *Divan*.

tions de plus en plus libres : liberté de l'action, liberté du brigand, liberté de l'amour. Julien Sorel et Jules Branciforte? Oui, mais aussi Lamiel, et Fabrice del Dongo. On l'a dit[1], la forêt de la Faggiola est le pendant de Waterloo, la naïveté gaie et courageuse de Fabrice est rejointe par celle de Julien, le don des larmes de bonheur chez l'un et chez l'autre, l'étonnement émerveillé devant les périls, la fraîcheur d'âme, la superstition leur sont des traits communs ; et que dire de cette double tentative d'enlèvement qui lie les deux parties de la grande nouvelle l'une à l'autre? Hélène est hautaine et méprisante comme Métilde, et comme Mathilde de la Mole. Mais tout un monde agissant, actif sépare les deux héros, les vieillards sont ici contre les jeunes gens. Campireali et plus encore Vittoria Carafa, la Napolitaine aux grands domaines, sont tout puissants. La mère est à la fois le complice et le tyran de sa fille. Race énergique que tout ce monde, si l'on excepte « le bon jeune homme », le freluquet d'évêque, l'homme qui crie : « *Surtout pas de scandale* ». Les autres se trempent ou sont trempés dans les tortures et dans les meurtres, comme le vieux Colonna.

Stendhal reprenait ses plus chers sentiers. Mais était-il entièrement satisfait? Non, justement, et c'est ce que nous révèle une lettre qu'il écrit à la comtesse de Tascher le 16 mars 1839, après la publication de *L'Abbesse de Castro* dans la *Revue des Deux Mondes* des 1er février et 1er mars 1839 :

> Depuis que j'ai vu que la seconde partie de l'*Abbesse de Castro* vous déplaisait, je songe uniquement à inventer quelque chose d'honnête qui ne soit pas plat et illisible... J'ai trouvé hier une seconde partie pour l'*Abbesse de Castro*, qui sera vertueuse ; mais je crains horriblement de tomber dans l'illisible et le *plat*.

2. — « Suora Scolastica »

Or entre ces deux remarques il en intercale une autre qui est capitale pour nous : « *Enfin je viens d'inventer la sœur Scolastica, religieuse à Naples, en 1740, laquelle, étant dans*

1. Maurice Bardièche, *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947, in-8°, p. 346 et sqq.

l'in pace du couvent de San Felicioso, ne veut pas suivre son amant ». Stendhal se vante en disant qu'il a *inventé*, car non seulement il reprend des détails historiques à l'œuvre de Coletta : *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, mais encore il transpose au XVIIIe siècle l'aventure de Jules Branciforte et d'Hélène di Campireali.

Il ne faut pas en effet nous laisser tromper par la préface, supercherie stendhalienne. Cette nouvelle commence comme un roman historique, et nous transporte dans la Naples de 1740. Genarino appartient à une noble famille, mais il est pauvre, et le vieux prince de Bissignano s'est bien aperçu qu'il fait la cour à sa fille. Comme d'autre part, le prince de Bissignano ne veut pas amoindrir l'héritage de ses fils et que Rosalinde repousse l'amour du vieux duc Vargas del Pardo, il enferme sa fille au noble couvent de San Petito. On voit alors, avec la complicité du vieux jardinier, Genarino pénétrer dans le couvent et dans le jardin. Il s'introduit dans la chambre de Rosalinde *alias* Sœur Scolastique ; il est dénoncé à l'abbesse sa tante par deux religieuses jalouses et, surpris par l'abbesse et les religieuses dénonciatrices, il entend Rosalinde dire naïvement cette phrase terrible : *Mais ce jeune homme est mon époux.* La pauvre Rosalinde est déposée bientôt dans l'*in pace « jusqu'à ce qu'elle fasse connaître le nom de l'homme qui se trouvait dans la pièce voisine et avec lequel elle s'entretenait* ». Le procédé qui consiste à annoncer la mort de Genarino soi-disant tué par les sbires est déjà enregistré, comme la confrontation des deux amants. On sait comment Genarino s'échappe et grâce à des complicités force l'entrée du couvent. Plus heureux que Jules Branciforte dans la première tentative, il arrive à délivrer Rosalinde, mais elle est reprise. Et c'est le duc de Vargas qui la délivre en pénétrant de force dans le couvent. Ici se marque une influence, celle du roman noir [1], avec le terrible chanoine Cybo et les religieuses se roulant à terre dans les convulsions du poison qu'elles ont été condamnées à prendre. Et aussi celle de la *Chronique de Baïano* dont nous re-

1. Sur le roman noir anglais et son influence en France, voir la bonne thèse de Miss Alice Killen, publiée chez Champion, dans la collection de la *Revue de Littérature comparée.*

trouverons l'essentiel dans *Trop de faveur tue.* Que dit en effet le texte de Stendhal ?

> Enfin il arriva à la salle sombre dont nous avons parlé et qui était éclairée par quatre cierges placés sur un autel. Deux religieuses, jeunes encore, étaient couchées par terre et paraissaient mourir dans les convusions du poison ; trois autres, placées vingt pas plus loin, étaient aux genoux de leurs confesseurs. Le chanoine Cybo, assis sur un fauteuil placé contre l'autel, semblait impassible quoique fort pâle ; deux grands jeunes gens, placés derrière lui, baissaient un peu la tête pour tâcher de ne pas voir les deux religieuses qui étaient couchées au pied de l'autel [1]... Le duc d'Atri s'était agenouillé auprès des deux religieuses qui s'agitaient sur les dalles de pierre, des douleurs atroces leur ayant fait perdre, à ce qu'il paraissait, toute conscience de leurs mouvements. L'une d'elles, qui paraissait dans le délire, était une fort belle fille de trente ans. Elle déchirait sa robe sur sa poitrine et s'écriait : — A moi ! à moi ! à une fille de ma naissance ! [2]

Que trouvons-nous dans la *Chronique du Couvent de Baïano* ?

> Les deux jeunes femmes se roulent à terre dans les convulsions de l'agonie, dévoilant les beautés cachées de leur corps. Tous les assistants ne purent soutenir la vue et passèrent dans une pièce voisine. « Jamais peut-être, disait le vicaire de l'Archevêque, âme plus inflexible ne fut logée dans une enveloppe plus belle. Quel dommage ! ces yeux, ces cheveux ! »

On sait comment Céliane trouvera la force de se relever et de s'enfoncer un stylet dans le cœur. Le trait du stylet est dans *L'Abbesse de Castro.*

Le duc de Vargas agit comme un *deus ex machina.* Mais tout ne finit pas par des chansons : Genarino a des soupçons jaloux et se donne la mort ; Rosalinde épouse Vargas, qui a soixante-neuf ans, à condition qu'elle passera trois mois

1. P. 283 de l'éd. du *Divan.*
2. *Ibid.*, p. 285.

par an au couvent où Genarino s'est tué ; cette ardeur juvénile de Branciforte, nous la retrouvons chez Genarino, comme nous retrouvons chez Rosalinde l'énergie d'Hélène, chez la belle-mère une astuce à rapprocher de celle de Vittoria Carafa.

3. — « Trop de faveur tue »

A cet essai souriant, malgré les notes finales, il faut joindre *Trop de faveur tue*, imité de la *Chronique du Couvent de Baïano.* Selon son habitude Stendhal ajoute et clarifie ; c'est encore l'histoire d'un couvent de Filles Nobles, qui reçoit une visite, celle d'abord du cardinal Ferdinand de Médicis, amoureux de la sœur oblate Virgilia, celle plus tumultueuse ensuite et plus désastreuse du comte Buondelmonte. L'attaque du couvent est encore ici inscrite avec un double assassinat, mais il y a le piquant du flirt du comte Buondelmonte avec Félize, l'horreur de l'empoisonnement lent de l'abbesse par Martona, avec un dénouement qui promettait d'être épouvantable et que Stendhal n'a pas eu le temps de rédiger. Nous comprenons pourquoi ; il hésitait à reprendre sans doute des détails ayant déjà servi pour *Suora Scolastica* et qu'il a encore longuement rappelés dans les *Promenades dans Rome.*

4. — « San Francesco a Ripa »

Ce sont encore les *Promenades dans Rome* qu'évoque *San Francesco a Ripa*, dont le titre primitif était *Santa Maria Romana* et qui est caractérisé ainsi par Stendhal : « *Description de la manière dont un Français se fait assassiner à Rome par sa maîtresse* ». Il avait déjà parlé de l'église de San Francesco dans les *Promenades*, il y ajoute ici la macabre histoire du Chevalier de Senecé qui assiste à son propre enterrement, avant d'être atteint par huit coups de tromblon avec son valet de chambre, tandis que la princesse Campobassa sera le parangon de la piété, et Monseigneur Ferraterra cardinal. Toujours le dénouement est un coup de pistolet au propre ou au figuré: Stendhal presse sur la détente pour tuer, abolir le bonheur un instant entrevu, le salut un instant espéré.

Il est bien resté fidèle à lui-même.

Il a ébauché déjà *Francesca Polo* en 1830. C'est l'ancienne Venise. Francesca Polo, Polo son mari, Fabio Cercara son amant, le provéditeur Cercara, frère de Fabio et son rival sont des personnages qui le passionnent. *L'Anecdote italienne* d'Ariberti, noble milanais, sa haine contre un homme de la famille Pechio, pour avoir été offensé dans ses biens et plus tard dans son amour, l'intéressent au plus haut point par l'expression du thème de la vengeance.

Il écrit à Romain Colomb de Rome, le 25 novembre 1835, annonçant ainsi ce qui deviendra un leitmotiv de *La Chartreuse* :

> Tu sais, mon cher ami, quelle immense place l'amour a occupé jadis en Italie, mais tu ignores peut-être jusqu'à quel point la vengeance fut aussi une des passions favorites des Italiens du XVIe siècle. En voici un échantillon qui ne manque pas d'intérêt. L'aventure suivante est de l'année 1546, et je la crois authentique ; malheureusement on n'a pas pu me donner la suite.

Ajoutons encore l'*Histoire de Maria Fortunata* ou *Livia Rangoni*, du 5 février 1835, et nous mesurerons mieux l'ardeur antiquaire de Stendhal.

5. — La vocation confirmée

S'inspirant de ses textes italiens, comme de ses propres œuvres et de ses propres aspirations, il arrive à fondre l'ensemble par ce mélange de vieux textes et de ce que Jean Prévost appelle l'*ironie Mosca* [1], dans un pastiche bien à lui, où l'italianisme est stylisé, assoupli, poli. Stendhal garde à son style un « saupoudrage » italien, nuance et escamote les superlatifs. On a remarqué que pour rendre une qualité morale ou une qualité matérielle, il emploie *parfait* et *parfaitement*, *immense*. *Fort*, adverbe, remplace *très* ; *le plus* ne se trouve qu'en fin ou en début de phrases. Pour rendre le superlatif moral, *extrême* est employé. Par là même Stendhal transpose, dans ses Chroniques, cette caractéristique essentielle des

1. Dans *La Création chez Stendhal*, p. 331.

écoles italiennes de peinture, surtout la bolonaise : ce que lui-même appelle « *le renforcement du trait* »[1].

Il a obéi à sa vocation de chroniqueur, à l'appel que, depuis si longtemps, il sentait en lui. Le chroniqueur est né. Il a suivi d'abord les vieux textes, mais en les transformant déjà par des touches personnelles. On constate le progrès depuis *Vittoria Accoramboni* jusqu'à *L'Abbesse de Castro*, en passant par *Les Cenci*. Stendhal chroniqueur italien, se développe, s'épanouit. Mais il n'a pas encore donné toute sa mesure. Il n'est pas monté à son apogée. Sans doute le passé et le présent sont-ils déjà unis dans sa pensée, mais incomplètement. *Le Rouge* et les *Chroniques* sont encore séparés. Le rêve italien, la *virtù*, la réincarnation personnelle dans l'union du vécu et du vivant, rien n'est encore réalisé. L'heure de *La Chartreuse* a sonné. Le miracle du Stendhal vivant son rêve et rêvant sa vie ne s'accomplit qu'à la veille de sa mort.

(*A suivre*).

Paris. Charles DÉDÉYAN.

1. *Ibid.*

La critique d'Elémir Bourges

« Il faut savoir, on ira un jour admirer, quel journaliste unique fut Élémir Bourges... Souvent est né le projet de recueillir la fleur de cette largesse. Il n'est pas concevable qu'elle reste enfouie [1] ». Tel est, après bientôt trois-quarts de siècle, l'avis de M. Raymond Schwab, qui est actuellement le biographe le mieux informé sur la vie et l'œuvre de Bourges. Quelques critiques, comme Edmond Jaloux, se sont acharnés à défendre le souvenir de l'écrivain et à sauver de l'oubli *Le Crépuscule des Dieux*, ce chef-d'œuvre. Mais Bourges a tenu son art hors des courants de la mode, il l'a voulu en quelque sorte intemporel. Et pour cela il n'a demandé qu'aux chefs-d'œuvre universels la nourriture de son esprit. Du *Crépuscule des Dieux* à *La Nef*, on le voit s'écarter de plus en plus du monde contemporain, de tout souci d'anecdote ou de couleur locale, et se plonger dans la méditation des mythes grecs et de la pensée hindoue. « Son recours est dans les grands intercesseurs dont il ne s'éloigne jamais, avant tous autres Hugo, Flaubert, Balzac ; un peu plus tard, sans doute sous l'influence amicale de Bourget, il s'éprendra de Stendhal, dont la leçon reste sensible dans de très belles pages de *Joël Servais*, et à qui succéderont, dans les périodes du *Crépuscule* et des *Oiseaux*, de plus durables dévotions à Saint-Simon et aux Élizabéthains, puis, dans la période de

1. Raymond Schwab, *La vie d'Élémir Bourges*. Paris, Stock, 1948, p. 158. Ce livre est la biographie la plus complète de l'écrivain. Il est indispensable pour comprendre sa pensée, car il utilise et cite de nombreux extraits de la correspondance, encore inédite. Il reprend et complète l'introduction écrite par M. Schwab pour le premier volume des *Œuvres complètes* d'Élémir Bourges, publiées par F. Bernouard (Paris, 1929). Seul ce premier volume a paru. Il contient *Sous la Hache*.

la *Nef*, la consécration définitive aux Grecs et aux Hindous [1] ». Une partie de son œuvre cependant est plus étroitement rattachée à l'actualité. Bourges a collaboré à la rédaction de deux journaux. En 1881 il entre au *Gaulois* [2]. A partir du 4 juillet de la même année, il assume la chronique dramatique dans *Le Parlement*. Il y remplace Paul Bourget jusqu'à la fin de 1883, au moment où le journal suspend sa publication [3]. Dès lors cependant il signe des chroniques dans le quotidien *Le Gaulois*. Il s'agit cette fois d'articles d'actualité, auxquels il ajoute, à la fin de 1884, les comptes rendus des *Premières*, assurant ainsi l'intérim d'Henry de Pène. En mars 1886, il abandonne le journal [4]. Ce passage, unique dans son existence, dans le monde des quotidiens et dans l'actualité parisienne, nous vaut plus de deux cents articles. Ils ne constituent sans doute pas la meilleure part de son œuvre : c'est à d'autres tâches, plus librement consenties et où l'esprit créateur se meut comme dans son milieu propre, qu'il réserva ses efforts. Ses cinq années de journalisme, il les décrira comme « cinq années de galères qui ont été les plus pénibles de *sa* vie », et il eût mieux aimé « vivre dans un tonneau comme Diogène qu'être obligé de recommencer [5] ». Néanmoins un esprit original marque toutes ses créations, même celles qu'il a conçues dans la contrainte et sous la pression de la nécessité, d'une empreinte personnelle. Ces chroniques constituent un document sur les lectures et sur la pensée de Bourges. Elles livrent, plus explicitement

1. *Ibid.*, p. 65.

2. La première chronique signée paraît dans *Le Parlement* le 4 juillet 1881 et dans *Le Gaulois* le 4 octobre 1883.

3. Bourges se marie en Bohême le 21 novembre 1883. Cf. R. Schwab, Introduction aux *O.C.*, p. lxxiv. Louis de Fourcaud avait lui-même exercé les fonctions de Bourges du 12 novembre au 17 décembre 1883, pendant un voyage de l'écrivain en Bohême.

4. Sauf, peut-être, un article du *Gaulois*, 9 janvier 1887 : *Nisard et Sainte-Beuve*, qui n'est suivi que des initiales E. B. Nous n'utiliserons ici que les articles expressément signés par Bourges. Selon M. Schwab, il en existe d'autres. Leur identification suppose une étude attentive des premiers et un examen détaillé des articles d'autres collaborateurs.

5. Schwab, *op. cit.*, p. 160.

que ses romans, ses opinions sur des problèmes artistiques ; peut-être l'ont-elles amené à les préciser. Enfin, elles laissent des témoignages sur sa position à l'égard du monde contemporain, de la politique et de la religion.

Rarement critique fut si bien préparé, si bien muni de lectures que celui-là. Les quatre romans qu'il a publiés laissent entrevoir comme en filigrane cette vaste culture littéraire. Mais elle ne se trahit nulle part mieux que dans les chroniques. Déjà à ce moment — Bourges a vingt-neuf ans en 1881 — elle a une ampleur extraordinaire. Mallarmé dira plus tard : « Quand Bourges a un moment à perdre, il relit l'*Encyclopédie.* » La boutade eût été de saison déjà en 1881. Toutes les grandes cultures littéraires ont attiré Bourges : l'Inde, la Grèce, Rome, l'Italie, l'Espagne de la Renaissance, l'Angleterre élizabéthaine, et évidemment la France. Mais il les a assimilées, et voilà qui est extraordinaire ! Il a porté en lui ses lectures, comme un capital, toujours à sa disposition et où il puise quand l'occasion s'en offre. Les pièces auxquelles il assiste, les livres qu'il lit éveillent en lui des échos multiples, évoquent des souvenirs, suscitent des comparaisons. D'autre part, sa curiosité ne s'est pas arrêtée aux seuls chefs-d'œuvre de l'humanité. Il a lu des ouvrages secondaires, des « chefs-d'œuvre méconnus ». *La Revue des chefs-d'oeuvre*, on le sait, fut fondée pour arracher ces joyaux à leur oubli immérité. Mais le critique est allé jusqu'aux opuscules du troisième ou du quatrième rayon. Il a lu les *Quinze joies de mariage* [1] et le *Roman comique* [2], mais il connaît aussi les *Huit petites marchandes du boulevard* de Restif de la Bretonne [3]. Calderón et Stendhal ne sont pas négligés [4], mais Bourges sait que Molière a écrit *Le Sicilien*

1. « Cette admirable physiologie ». *P.*, 29 août 1881. Nous adopterons le sigle *P.* pour *Le Parlement*, *G.* pour *Le Gaulois*, *RChO.* pour la *Revue des Chefs-d'Œuvre.*

2. « Si plaisant que nul n'y peut tenir ». *P.*, 29 août 1881.

3. *P.*, 3 octobre 1881.

4. *P.*, 17 juillet 1882. Peu après, Bourges donne un résumé du *Magicien prodigieux* (*P.*, 15 janvier 1883). Il analyse l'*Essai sur le Théâtre espagnol* de Louis de Viel-Castel.

Stendhal est un « subtil moraliste » (*P.*, 3 octobre 1881). *De l'Amour* est cité dans *P.*, 7 août 1882 et *Armance* dans *P.*, 20 novembre 1882.

ou l'amour peintre[1]. S'il a lu *Faust* et *Wilhelm Meister*[2] il cite volontiers *L'Art de voler ses maîtres* de J. Swift[3]. Et quand il voit l'*Amphitryon* de Molière, il ne cache pas sa préférence pour *Les Sosies* de Rotrou[4]. De Théophile Gautier il n'ignore pas les petites œuvres, comme *Une larme du Diable* ou *La Fausse conversion*[5]. Il a lu la *Comédie humaine*, et il a été envoûté par le génie de Balzac ; les romans ne lui ont pas caché le théâtre de l'écrivain, il cite *Les Ressources de Quinola* et surtout *La Marâtre*, qu'il considère comme le meilleur drame qui ait été écrit depuis 1830[6]. Il a lu les

1. « Une des plus exquises comédies du grand homme » (*P.*, 11 septembre 1882).

2. *P.*, 12 septembre 1881. Une citation est empruntée à *Faust* dans *P.*, 9 avril 1883.

3. Dans *P.*, du 1er janvier 1883, Bourges propose quelques prédictions pour l'année, et il les signe : l'arrière petit-fils d'Isaac Bickerstaf, écuyer. Il s'agit là, on le sait, d'un pseudonyme de Swift. Il y a une allusion à Gulliver dans *G.*, 13 octobre 1885. Bourges a lu l'*Art de voler ses maîtres* dans la traduction de Flor O'Squar : il en rend compte dans *P.*, 16 septembre 1882.

4. La reprise d'*Amphitryon* au Théâtre-Français fournit à Bourges le prétexte d'une étude sur les diverses versions de ce thème, depuis l'Inde jusqu'à Molière. Il cite La Harpe, Bayle... Puis : « Je viens de relire les « Sosies ». C'est une comédie d'une verve infinie, écrite en beaux vers précis et sonores, et qui porte à certains endroits je ne sais quelle empreinte héroïque que je me prends à aimer mieux que le ton railleur et bourgeois de l'Amphitryon de Molière. La comédie de ce grand homme, inimitable de gaieté, de moquerie, de belle humeur, sent toutefois la parodie. Quelque chose de l'esprit sec du Grec Lucien, l'auteur des Dialogues, semble avoir passé dans Amphitryon ; et lorsque le ciel s'ouvre et que Jupiter paraît sur son aigle, je trouve mieux appropriées à la grandeur de ce coup de théâtre, les larges strophes de Rotrou que les petits vers sautillants de l'Amphitryon... Il est vrai d'autre part que le vers libre de Molière fournit en maints endroits des effets de comique où n'atteint pas le lourd alexandrin. »

5. *P.*, 5 mars 1883. Bourges analyse les souvenirs de théâtre de Gautier. Il affirme que *Pierrot posthume*, de Gautier, est « bien supérieur à tout ce qui nous reste du théâtre de la foire. Ni Gillot, ni Lancret, ni Pater n'ont peint leurs masques italiens d'une touche aussi spirituelle ».

6. A propos des concours du Conservatoire, Bourges demande pourquoi on ne joue pas Balzac, notamment *Mercadet* et « surtout l'admirable *Marâtre*, le seul drame fort et nouveau que l'on ait fait depuis cinquante ans » (*P.*, 21 juillet 1882). Il fait allusion à Poiret,

relations des voyages de Cook, de Bougainville, d'Anson [1]. Même le *Difforme transformé*, de Byron, ne lui a pas échappé [2]. Et, assistant à une représentation dramatique, il trouve que la pièce rappelle — à qui ? sinon à lui, et à lui seul peut-être — *L'Honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire [3] ! Un besoin insatiable de savoir le pousse. Il va aux œuvres que la plupart délaissent. Il arrive ainsi à saisir l'héritage des siècles, à posséder les produits de la culture occidentale. Attentif à tout accent vrai, où la nature humaine se trahit avec sincérité, Bourges lit jusqu'à la *Gazette des Tribunaux*, qui, dans son univers spirituel, voisinera désormais avec Shakespeare et Webster [4].

Au demeurant, sa mémoire, douée d'une précision peu commune, sert admirablement le critique. Il n'a pas retenu des œuvres qu'il a lues une impression générale. Son attention n'a pas été arrêtée seulement sur leur signification spirituelle. Des détails même infimes, mais précis, surgissent à son esprit quand le propos s'en présente. Évidemment, la chronique et le style du journal l'incitaient à utiliser surtout les anecdotes et les détails concrets, et à négliger, pour les besoins de la cause, les caractères plus profonds des œuvres. Il était d'ailleurs, peu enclin à la théorie abstraite, voire à la théorie tout simplement et moins encore au système, comme É. Hennequin ou F. Brunetière. Il n'émet pas, au passage, certaines vues qui, condensées en une remarque, éclairent des aspects essentiels. Même sa critique positive, celle que lui inspire une admiration totale et sans restriction, lui suggère des commentaires lyriques bien plus que des analyses intellectuelles. Par contre, extrêmement brillante est sa manière de parler des œuvres, d'en montrer les éléments et de les juger. Son style s'adapte fort bien à la chronique de

des *Employés* (P., 24 février 1883), à la loutre des *Paysans* (*P.*, 9 avril 1883), aux *Parents pauvres* (*P.*, 5 février 1883). Il connaît les articles de Balzac (*P.*, 3 septembre 1883).

1. *G.*, 22 juin 1885.
2. *G.*, 24 avril 1884.
3. *P.*, 12 mars 1883. Ce drame en 5 actes est de 1767.
4. *P.*, 5 septembre 1881. On retrouve chez ces Caïns et ces Messalines de tous les jours « la soudaineté de sensation, la spontanéité shakespeariennes. »

journal, et, pour s'y trouver comme un galérien, il n'en écrit pas moins de façon aisée et alerte. Cela vient en premier lieu de ce que son érudition est toute mise au service de l'article à écrire, de l'impression à rendre. Tout à la situation présente qu'il doit évoquer, il emploie les références et les ressemblances qui s'offrent à son esprit. Il emprunte à Arnolphe [1] ou à M. de Pourceaugnac [2], à Rabelais ou à La Bruyère [3] des modèles et des illustrations. Comme il dispose d'une gamme particulièrement fournie, ses allusions sont originales, toujours variées et frappantes. Il songe, en passant, à l'île de Barataria et à son médecin [4], à Télémaque et à Pygmalion [5], au portrait de Bringuenarilles [6], il mentionne le dessus de porte de Bouvard et Pécuchet [7] ou les assiettes historiées de *Madame Bovary* [8]. Tour à tour, Scarmentado [9], Arbate [10] et Covielle [11], Quaresmeprenant [12] et la sybille de Panzoust [13]

1. *P.*, 4 juin 1883. Il s'agit de l'acte II, sc. V.
2. *Ibid.*, Acte II, sc. VIII.
3. Les savants « se sont installés dans la science, comme le Distrait de La Bruyère, dans son carrosse dételé. Ils connaissent et étudient le fossé où ils ont versé. » *G.*, 24 avril 1884. Détail curieux : cette anecdote ne figure pas dans les *Caractères* de La Bruyère. Par contre elle est citée par Honoré de Balzac, dans *La vieille fille* : « elle s'établit dans son ignorance, comme le duc de Brancas ; car le héros du distrait (*sic*) se posa dans le fossé où il avait versé, et y prit si bien ses aises, que, quand on vint l'en retirer, il demanda ce qu'on lui voulait. » Éd. Pléiade, t. IV, p. 269). Brancas est le modèle dont La Bruyère s'est inspiré. Sans doute est-ce chez Balzac que Bourges, fervent lecteur de *La Comédie humaine*, a puisé son allusion.
4. *G.*, 15 mai 1884.
5. *Ibid.*
6. « Et je trouve bien plaisants les gens de ce temps-ci à raconter ainsi par le menu que tel géant Bringuenarille ou le bon Quaresmeprenant a les omoplates comme un mortier, les genoux comme un escabeau, les oreilles comme deux mitaines... » (*P.*, 10 novembre 1883). Cf. *Quart Livre*, ch. XXXI.
7. *G.*, 28 mai 1885.
8. *P.*, 14 mai 1883.
9. *P.*, 10 septembre 1883. Épisode de *Candide*.
10. *P.*, 11 juin 1883, « un Arbate administratif ». Arbate est gouverneur dans *La Princesse d'Élide* de Molière.
11. *Ibid.* « Je suis le truchement, le Covielle... » Covielle est le valet de Cléonte dans *Le Bourgeois gentilhomme*.
12. Cf. ci-dessus, n. 6.
13. « Le vent en faisait son jouet comme des feuilles desséchées

sont amenés sous sa plume. Le plus souvent, Bourges cite le nom, fait allusion à une situation ; rarement il s'arrête pour expliquer. Il demande un lecteur à sa mesure, à qui il procurera un vif plaisir, en excitant son intelligence. Toutefois, ce serait une erreur assez grossière de croire qu'il veut uniquement divertir. Son ton, souvent léger et vif, cache volontiers des pointes acérées. Le jeu des allusions n'est dû qu'à l'aisance avec laquelle il se meut dans sa culture. Et il n'est possible que parce qu'il dispose de ressources très riches qui affluent tout naturellement à son esprit, et surtout parce qu'il vit dans un climat spirituel où les seules réalités présentes sont les œuvres d'art. Elles lui servent de points de repère, de termes de référence, comme des éléments solides auxquels sa pensée s'accroche.

Le chroniqueur est d'ailleurs servi par un don heureux de l'expression. Il n'est pas en vain un lecteur assidu de Voltaire, de Saint-Simon, de Swift et de Flaubert. Une phrase lui suffit souvent pour exécuter la pièce ou le livre :

> M. de Pontmartin a raison quelquefois, mais alors ce n'est point pour les motifs qu'il donne [1].

Et après avoir résumé une pièce dont l'issue est heureuse :

> Bref, tout est bien qui finit bien, tout au moins pour les personnages, car pour les spectateurs, mieux eût valu sans doute qu'elle ne commençât point [2].

de la sybille de Panzoust. » (*G.*, 11 octobre 1883). Cf. *Tiers Livre*, ch. XVII. Des écrivains modernes lui rappellent l'écolier limousin (*G.*, 21 mars 1886). Voici enfin une autre allusion aux *Fourberies de Scapin* et à *Gargantua* : « Il faut croire qu'une bonne pièce ne se trouve pas plus dans le pas d'un cheval que les quatre cents pistoles de Géronte, ou peut-être bien que la race des jeunes gens perchés dans des mansardes, mourant de faim et créant des chefs-d'œuvre, a complètement disparu, depuis que notre siècle pratique connaît très bien mouches en lait, retourne toujours à ses moutons, ne met plus la charrue devant les bœufs, tire de tout sac deux moutures, et ne pense point que les vessies soient des lanternes, et les nues poêles d'airain ». Molière parle en fait de deux cents pistoles (II, 6) et de cinq cents écus (II, 7). *P.*, 5 septembre 1881.

1. *P.*, 30 juin 1883.
2. *P.*, 28 mai 1883.

Parlant de *L'Honneur et l'Argent*, de Ponsard, une formule jette l'arrêt : « Deux grands mots, une pauvre pièce [1] ». Ou ailleurs : « On applaudit surtout l'escalier. Voilà ce qu'on nomme une « idée » dans le répertoire classique [2] ». Le meilleur acteur que Bourges vit dans *Robert Macaire*, en 1883, c'était le gendarme qui tombait à la fin. « Il est vrai que c'est un mannequin », ajoute-t-il perfidement [3]. Et encore : « les costumes de fantaisie sont tout ce qu'il y a d'esprit dans la pièce [4] ». Pour Dumas père, il trouve cette sévère définition : « un vrai Virgile travesti [5] ». Quant à C. Martha, auteur académique d'un ouvrage indigeste sur l'examen de conscience dans l'Antiquité, il le renvoie tout simplement à la bibliothèque de Saint-Victor de *Pantagruel* [6] ! Parfois, l'ironie se fait plus douce. Ainsi, « M. Caro a des favoris et une urbanité qui démontrent Dieu fort éloquemment [7] ». A voir toutes les invraisemblances accumulées dans une seule pièce, il estime qu'il faudrait être le Huron ingénu pour admettre l'œuvre [8]. Il ne s'arrête pas, il évite de s'appesantir : il lance le trait, souvent en fin de paragraphe ou d'article, puis s'interrompt ou passe à autre chose. Cette verve se retrouve particulièrement dans les chroniques dramatiques : aucune n'est froide ni compassée. Quant aux chroniques d'actualité du *Gaulois*, elles sont généralement plus agressives et plus mordantes.

Ainsi donc, la manière de Bourges est fort originale et vivante. Sa critique suit les mouvements de son humeur.

1. *P.*, 8 janvier 1883.
2. *Ibid.*
3. *P.*, 7 mai 1883.
4. *P.*, 30 juillet 1883.
5. *P.*, 14 mai 1883.
6. *P.*, 24 février 1883.
7. *G.*, 14 décembre 1883. Bourges avait constaté que Paris était pris du désir de s'ennuyer et de bâiller ferme. Il y avait bien eu Henri de Bornier, mais il n'avait pas suffi. On s'était rejeté sur la philosophie.
8. *P.*, 23 avril 1883. Ajoutons ce portrait imaginé par Bourges pour l'homme qui a adapté *Le Misanthrope* : il « avait une visière verte, de grands ciseaux, *beaucoup de goût, et des vers d'Andrieux plein le coeur* ». (*G.*, 27 décembre 1883. Je souligne.).

Elle a été fréquemment négative, mais parce que les œuvres qui lui étaient proposées n'avaient guère de valeur. Que l'on songe à l'amour de Bourges pour les sommets de l'art, que l'on consulte les pauvres programmes dramatiques de l'époque, et l'on comprendra l'ironie du critique et ses éreintements. Aussi l'insignifiance de ces programmes enlève-t-elle tout intérêt à ses critiques elles-mêmes. Ses articles sont sauvés par le ton et la manière et par là supérieurs à leurs sujets. En même temps ils nous découvrent aussi certaines de ses sympathies, de ses goûts et de ses aversions : sans donner le meilleur de lui-même, Bourges s'y est cependant engagé à fond, jusqu'à exposer sa conception de la vie et de l'homme.

Ses préférences, nous le savons, vont aux sommets de la littérature universelle. A leurs lecteurs, *Le Gaulois* et *Le Parlement* ont offert ainsi une apologie enivrée des épopées et du théâtre hindous. Bourges leur a parlé longuement et avec ferveur du *Petit Chariot d'Argile*, drame du roi Çoudraka et il a conclu :

> Je ne sais dans aucun théâtre deux figures d'amour plus nobles et plus pures que celles de Tcharoudatta et la douce Vasantasinâ. On pourrait comparer *le Chariot d'Argile* à la courtisane amoureuse et à la Marion Delorme de V. Hugo. Mais combien Vasantasinâ est plus charmante et plus attendrissante que l'amante du pâle Didier [1].

Une autre fois, il a lu *Vikrama et Ourvaçi*, pendant la saison d'été, avec la certitude que les acteurs ne gâteraient pas son plaisir, et il en donne un long résumé, plein d'émotion et de poésie. Et il ajoute :

> Il n'est rien en littérature, de si suave et de si délicat que cette idylle dramatique. Les plus tendres vers de Virgile, les pièces les plus molles d'Ovide paraissent rudes et barbares au prix des chastes dialogues d'Ourvaçi et de Pouroûvaras. Il semble qu'un air chargé de langueur, de parfums, de suavité enveloppe les deux amants [2].

1. *P.*, 27 août 1883.
2. *P.*, 25 juin 1883.

Ce n'est pas seulement l'amour mais aussi la pitié qui inspire les poètes de l'Inde :

> C'est par pitié que, jadis, le grand poète Valmiki trouva le çloka, le mètre héroïque des immenses poèmes indiens. Il vit, dit le Ramayanâ, un héron frappé d'une flèche, et le vers jaillit aussitôt du cœur indigné du poète. Mais cette admirable légende reste à peu près, jusqu'aujourd'hui, la seule marque de pitié que l'homme ait jamais accordée à ses frères inférieurs [1].

Dans toutes ces œuvres, Bourges trouve et aime peut-être une philosophie : mais il s'y baigne surtout dans une ambiance poétique exceptionnellement pure.

> Tout représente l'image d'une heureuse vie d'amour, de jeunesse, de poésie ; je ne sais quoi de calme et de divin circule épandu dans l'air pur, et on s'attend qu'il pleuve des fleurs du haut du ciel, sur les tranquilles spectateurs, fils de rois et femmes aux granas yeux [2].

Du théâtre grec et des épopées homériques, Bourges, qui les admirait cependant, ne dit pas grand-chose dans ses articles, mais c'est faute d'occasion. Il voudrait qu'on balaie le fatras scolaire qui s'est amoncelé sur ces grandes œuvres, pour qu'on en sente l'humanité.

> Notre siècle, grand inventeur comme l'on sait, et en toutes choses, n'a pourtant pas encore trouvé le secret de parler une langue plus noble et plus pathétique que celle de ce drame ancien (*Oedipe-roi*) [3].

Chez les Grecs,

> rien que de net, de calme, de serein. Le vers va droit au but, comme une flèche d'or, et si violents que soient les mots, ils ne perdent jamais pourtant une sorte de majesté [4].

1. *G.*, 14 août 1885. Cf. André Lebois, *Les tendances du symbolisme à travers l'oeuvre d'Élémir Bourges.* Paris, L'Amitié par le Livre et le Cercle du Livre, 1952, p. 298-318.
2. *P.*, 25 juin 1883.
3. *P.*, 15 août 1881.
4. *Ibid.* « Là, point de ces tatillonnages, de ces curiosités d'enfant

Seul le théâtre anglais de la Renaissance, avec Webster, Ford, Fletcher, Ben Jonson et Shakespeare, pourrait rivaliser « de violence et de frénésie avec l'*Ajax* et le *Philoctète*, par exemple. » Vers ce théâtre anglais ses préférences intimes semblent d'ailleurs le porter. L'épigraphe des *Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, les lectures du quatrième chapitre du *Crépuscule des Dieux*, les caractères et les passions de ces deux romans trahissent le culte de Bourges pour les élizabéthains. De Shakespeare il ne sait ce qu'il faut le plus admirer. Une part très large faite au rêve [1] y va de pair avec une grande précision dans la présentation des personnages, de leur passé, de leur milieu [2]. Et puis, « la vie en ces drames immenses afflue et s'agite sans cesse... (*les personnages*) aiment, rient, pleurent, chantent, plaisantent, parce qu'ainsi se démène toute existence [3] ». « Tous les gouffres de l'être humain apparaissent au fond de ces âmes. » Leur vérité est durable autant que l'homme. Bourges réserve une admiration particulière à *Arden de Feversham*, un drame auquel il consacre une chronique tout entière :

> D'où vient donc que ce drame est si beau et fait une si profonde impression, tandis que les pièces modernes, à peine vues, sont oubliées et passent sans laisser de trace?.... Le drame anglais peint des caractères, tandis que nos pièces ne se soucient que de la fable et des épisodes... Les divers personnages d'*Arden de Feversham* sont des créatures humaines, et tous leurs mouvements partent du plus profond de l'âme [4].

Rabelais est un des auteurs auxquels Bourges fait le plus volontiers allusion. Sa gaieté robuste, son comique franc et peu compliqué le séduisent.

autour des âmes médiocres, de ce culte de la platitude qui fait la religion littéraire de l'époque que nous traversons. »

1. *P.*, 17 juillet 1882. « Dans les comédies de Shakespeare où la part la plus large est faite au rêve ... les personnages cependant, si grotesques qu'ils puissent être, sont toujours individuels. Le fantastique italien, au contraire, a des types, non des portraits. »

2. *P.*, 19 mars 1883. Toute une chronique (*P.*, 18 juin 1883) est consacrée à Falstaff.

3. *P.*, 27 novembre 1882.

4. *P.*, 28 août 1882.

> L'esprit me touche peu. Rabelais et Molière n'avaient point d'esprit et Voltaire et Beaumarchais ont de la verve, ce qui est bien différent [1].

Peu importe que le goût de Rabelais ne soit pas toujours des plus fins : son tempérament est d'un homme sain, son œuvre a de la force et elle est tonique, ce qui manque à la plupart des écrits des années 1880. Cette santé se retrouve d'ailleurs dans les farces du XIVe et du XVe siècle. Elles sont tellement directes, si peu compliquées dans leurs moyens, si malicieuses aussi dans l'observation des mœurs et des caractères, que Bourges les considère comme des sommets du théâtre. Il s'y trouve des merveilles, des scènes à comparer aux meilleurs passages de Molière, « non seulement pour le génie, la chaleur et la force comique, mais aussi pour la netteté et la belle invention du style ». Dans ce même article, Bourges cite et commente quelques titres : *L'Obstination des femmes*, *Le Nouveau Marié*, *La Farce du Cuvier*, *La Farce des femmes qui font refondre leurs maris*, *La Farce du Badin qui se loue* et *La Farce de Colin, qui loue et dépite Dieu en un moment, à cause de sa femme* [2]. Dans toutes ces pièces sont mis en scène des personnages simples et naturels, qui illustrent quelques traits généraux de la nature humaine.

Cette ferveur explique son admiration pour le théâtre entier de Molière. Il aime les comédies de caractère pour l'observation psychologique qu'elles renferment et pour leur portée universelle. Il aime les farces parce que le comique élémentaire et sain de la tradition gauloise les inspire. Mais il préfère par dessus tout les fantaisies libres, comme *Le Médecin volant*, *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* [3]. Il raffole aussi du théâtre de foire, avec Pierrot, Arlequin, Mezzetin, Scaramouche.

> Jamais depuis qu'il est au monde des théâtres et des acteurs, il ne s'est encore trouvé sur les planches pareille assem-

1. *P.*, 9 juillet 1883.
2. *P.*, 4 juillet 1881. Dans l'édition de Viollet-le-Duc (Paris, P. Jannet, 1854. Bibl. Elzévirienne), toutes ces farces se trouvent dans le premier volume.
3. *P.*, 9 avril 1883.

blée dramatique, si complète, si homogène, si heureusement contrastée...

Même les féeries sont d'authentiques chefs-d'œuvre à ses yeux.

> Rien de charmant, de vif et de fantasque comme ces pièces, où l'imprévu fait la règle de tout ce qui s'y passe, et où, plutôt que de laisser, en vertu de l'ordinaire loi, un maître chapon, par exemple, se rôtir bien honnêtement devant le feu, la cheminée se mettrait, je crois, par esprit de contradiction à tourner autour de la broche [1].

Du XVIIIe siècle, deux écrivains ont retenu l'attention de Bourges : Voltaire et Jonathan Swift. Il ne définit guère leur art, il n'étudie pas leur œuvre. Mais il y fait allusion fréquemment et la prend volontiers comme modèle. Il écrit un *Art du mensonge politique* qui rappelle, en abrégé, l'*Art de voler ses Maîtres* de J. Swift [2]. Au début de 1883 il propose à ses lecteurs des *Pronostications* qu'il attribue au petit-fils d'Isaac Bickerstaf [3]. Un trait d'humeur le rapprochait de Swift et explique qu'il ait pratiqué l'humoriste anglais : un mépris absolu pour le monde contemporain, dont la médiocrité l'exaspère. Voltaire a l'ironie plus légère. Bourges cite son *Discours aux Welches* [4], les *Oreilles du Comte Chesterfield* [5], et plusieurs fois il fait mention de Scarmentado, de *Candide*. Il signe même du nom du scythe Babouc un compte rendu d'événements parisiens [6]. Bref, on constate à plusieurs reprises qu'il connaît bien l'œuvre des deux écrivains et qu'il leur emprunte des allusions ou des exemples [7].

1. *P.*, 11 juillet 1881. Eugène d'Auriac avait publié en 1878 son *Théâtre de la Foire. Recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles forains* (Paris, Garnier, 493 p.).
2. *G.*, 20 mars 1884.
3. *P.*, 1er janvier 1883.
4. *G.*, 18 mai 1885.
5. *G.*, 24 janvier 1886.
6. *G.*, 7 août 1885.
7. M. A. Lebois (*op. cit.*, p. 127) a fait justice d'une remarque de M. Robert Kemp : celui-ci ne croit pas « que Bourges se soit enflammé pour Descartes, Voltaire ou Stendhal ». Les notes qui précèdent

Le duc de Saint-Simon ne pouvait être absent des chroniques puisque, comme l'a montré déjà M. André Lebois, *Le Crépuscule des dieux* porte sa trace [1]. Tantôt c'est le styliste qui a frappé Bourges : il reprend au mémorialiste des mots ou des phrases saillantes. Ainsi, caractérisant le style de Zola, il cite une phrase du duc sur le maréchal d'Estrées : « C'était une bouteille d'encre qui, renversée, tantôt ne donnait rien, tantôt filait menu, tantôt laissait tomber de gros bourbillons [2] ». Ou bien, il dit de Néron qu'il finit par « ressembler lui-même à un abcès [3] », expression qu'il emprunte à Saint-Simon. D'autres fois, il cherche des documents historiques, des scènes ou des portraits tracés d'après original. Il réfute ainsi les données des *Demoiselles de Saint-Cyr*, de Dumas père, en recourant au témoignage des *Mémoires* [4]. Le titre même d'un article, *Señor, Toro, Toro* !, est tiré d'une anecdote des *Mémoires de* 1721 [5]. Pour illustrer la vieillesse des gens de lettres sous l'Ancien Régime, Bourges demande à Saint-Simon l'épisode de Pontchartrain [6]. D'ailleurs il vouait un culte à tous les mémorialistes. Sans doute préférait-il Saint-Simon précisément en raison de son talent. Mais il lit assidûment l'Estoile et Tallemant des Réaux [7]. Il est nourri de documents, d'anecdotes, de portraits. Il est allé au Louvre, il a scruté les physionomies fixées par les peintres, et il en tire une force singulière lorsqu'il veut souligner les erreurs, les inconséquences et les anachronismes des pièces à prétentions historiques.

(*A suivre*). Raymond Pouilliart.

renforcent la position de M. Lebois, qui ne s'est appuyé que sur les articles de la *RChO*.

1. *Op. cit.*, p. 128-135 notamment. De M. Lebois aussi un article sur Bourges et Saint-Simon dans *Mercure de France*, juin 1948.
2. *RChO.*, 10 octobre 1883. Cf. aussi *P.*, 18 décembre 1882.
3. *P.*, 22 janvier 1883.
4. *P.*, 14 mai 1883.
5. *G.*, 14 août 1885.
6. *G.*, 21 mars 1886.
7. Il réfute *Henri III* d'Alexandre Dumas en citant l'Estoile (*P.*, 28 mai 1883). Il cite Tallemant et Malherbe pour montrer le succès des comédiens italiens à la Cour, cite encore l'Estoile et se réfère aux médailles de la Bibliothèque Nationale (*P.*, 12 février 1883).

LES LIVRES

CH. AUBRUN. *Histoire des lettres hispano-américaines.* Paris, Colin, 1954. 11 × 16, 224 p. (COLL. ARMAND COLIN, 291).

Sans compter d'autres choses encore, il faut du courage, voire de l'audace, pour entreprendre une histoire des Lettres hispano-américaines et la ramasser en 200 pages d'un petit volume de la collection Armand Colin. Ce n'est pas que la littérature espagnole d'Amérique soit écrasante par le nombre ou la hauteur de ses génies. Mais elle l'est par sa masse si l'on admet qu'il « n'y a pas plus de frontière entre les belles-lettres et la littérature qu'entre la gastronomie et la cuisine de régiment », et si l'on observe que « tout Américain sachant lire et écrire a fait imprimer quelque poème ou au moins un article de journal ». Surtout elle déroute par l'immensité de l'espace où elle a étalé la diversité de sa flore. Quand on ne s'occupe que d'un seul pays, surtout s'il est de vieille civilisation, il n'y a guère péril de s'égarer pourvu qu'on suive quelques fils conducteurs traditionnels. On peut même s'offrir sans danger l'originalité de parcours et de panoramas légèrement nouveaux. Dans le Nouveau-Monde, au contraire, il s'agit de créer des pistes pour relier entre elles des régions très distantes tout en résistant à la tentation d'y appliquer des schémas valables seulement pour l'Ancien Continent. Car l'Europe, certes, a marqué l'Amérique de son empreinte, mais l'Amérique a eu aussi sa façon personnelle, ses multiples façons, d'accueillir l'Europe, de voir à son tour les choses et de les exprimer. Et le principal mérite de M. Aubrun réside peut-être précisément en ceci qu'il s'est plié à la variété et à l'originalité de l'Amérique plutôt que de lui imposer des cadres faciles et familiers, mais faux.

> Nulle part mieux qu'en Amérique Latine, écrit-il dans sa Préface, n'éclate la fallace du déterminisme en histoire, de l'enchaînement fatal des faits et des événements. Ainsi Darío, le génie le plus éclectique du monde et apparemment le moins critique, intègre si parfaitement les apports étrangers qu'il leur donne une efficace nouvelle. Quand les cartes sont bien brassées, la partie est unique au monde (p. 6-7).

Qu'à ce style on n'imagine pas M. Aubrun drapé comme un Bossuet par Philippe de Champaigne. Car M. Aubrun connaît son XVIIe siècle, mais aussi les chemins de fer :

> Analyse des circonstances culturelles, déclare-t-il deux pages plus loin, des circonstances politiques, des circonstances économiques et même psychanalyse de l'écrivain, autant de chemins de fer de ceinture qui font le tour de la ville, mais n'y pénètrent pas (p. 9).

Jolie façon de nous dire que « pour aller au cœur de la place, il n'est qu'une méthode, philologique et stylistique : l'analyse de la façon, de la forme ». Et M. Aubrun connaît aussi l'avion, qu'il utilise pour évoquer l'avenir des lettres américaines :

> Qui sera, se demande-t-il, le vainqueur de ce combat confus [que l'on perçoit dans la littérature actuelle], quelles valeurs de ce dernier demi-siècle seront choisies demain pour le caractériser ? Il est trop tôt pour le dire. Au reste, nous ne croyons pas qu'au carrefour du présent il n'y ait que deux ou trois routes ; ce milieu du siècle est une piste d'envol, non une croisée des chemins (p. 195).

On voit, par ces citations, que le petit livre de M. Aubrun est parsemé de formules modernes et vivantes. Le trait d'esprit n'en est pas toujours absent, mais elles attestent avant tout la présence de l'esprit, celui qui, selon la *Genèse*, flottait sur les eaux aux premiers jours du monde. Et si l'on pense ici à la *Genèse*, c'est qu'il s'agit également d'un monde en formation, dont le « miracle de la découverte » fut à la fois rapt, viol et genèse ». Or l'esprit, ici, non seulement se charge d'organiser, mais aussi de juger. M. Aubrun juge d'une manière parfois tranchante, qui ne ralliera naturellement pas tous les suffrages, mais plus souvent d'une manière très nuancée, très souple, et toujours avec une intelligente sympathie. Il y a d'autant plus de mérite que l'espace lui était extrêmement mesuré et que, ne voulant pas sacrifier trop d'écrivains, il lui a fallu condenser fréquemment en quelques lignes une réalité immense et fuyante. De là les « incertitudes intimes » qu'il nous confesse, le « tremblement secret » de ses doutes, celui-là même probablement dont Goethe a dit qu'il était « le meilleur dans l'homme », et qui, nous dit M. Aubrun, a manqué à tel grand écrivain (il s'agit de Bello) pour atteindre à la véritable grandeur.

Son *Histoire des lettres hispano-américaines* aurait-elle donc atteint à cette véritable grandeur ? Non, elle est restée, et ce fut

sans doute la seule ambition de son auteur, un manuel, mais un excellent manuel. Il est vrai qu'il frise trop souvent la nomenclature et que, à certains égards, il utilise trop souvent le chemin de fer de ceinture. Défiler devant une longue galerie de portraits, chacun sait que c'est lassant. Et, malgré la bonne volonté et l'ingéniosité de M. Aubrun, il faut bien reconnaître que c'est à quoi il nous a condamnés plus souvent que nous ne l'eussions voulu. De tous les messieurs de son musée, flanqués de quelques dames, il nous parle éloquemment, mais on regrette qu'il les laisse peu parler. C'est tout au plus si une demi-douzaine de poètes ont été autorisés à murmurer quelques-uns de leurs vers. Assurément, les exigences de l'éditeur ont-elles impacablement dominé l'auteur. Mais le lecteur en souffre et il est fâcheusement impressionné par un exposé serré, que rend plus compact encore la typographie, celle des introductions surtout. Cependant ce sont ces introductions surtout qu'il me faut louer pour tout ce qu'elles offrent de clartés originales et de sujets de réflexion. Je me permets d'en détacher quelques idées d'une portée qui franchit les bornes de la littérature hispano-américaine. Au sujet du XVIIe siècle, p. 68 :

> Certes l'Amérique n'invente pas alors de modes nouveaux dans la musique du verbe castillan ; mais son interprétation si particulière de la poésie espagnole contemporaine, les choix inattendus qu'elle y opère, son enthousiasme pour le poète le plus difficile [Góngora], pour la forme la plus exacte, la plus exigeante, tous ces traits dessinent dès 1650 la figure des lettres américaines dans quelques-uns de ses traits essentiels : la soif de nouveauté, l'absence d'invention, la capacité d'intégration dans sa propre structure sociale de faits intellectuels ou spirituels en apparence entièrement inadéquats, la promptitude et l'éclat de ses ferveurs, l'incapacité, héritée de l'Espagne, de défendre la vie contre la littérature et la littérature contre la vie, de sorte que le poète vit sa poésie et que l'homme de la rue romance son existence.

De la préciosité à la même époque, il écrit, p. 70 :

> Ce qui démontre bien que la préciosité est un phénomène moins littéraire que social, c'est la similitude des procédés d'expression dans la plastique des autels et des rétables et dans la stylistique adoptée pour cette sorte de poèmes : la torture de la phrase, la subtilité des allusions, la profusion des métaphores, des symboles répondent à l'abus des colonnes torses, à l'or partout répandu et à la surabondante richesse de la décoration.

Et voici quelques lignes pour le XVIIIe siècle, p. 96 :

> Montesquieu et Voltaire renouvellent le mythe, cher à Montaigne, du bon sauvage. Rousseau propose un contrat social qui nous ferait retourner à l'état de nature. L'Amérique est à la mode en Europe, parce qu'on imagine que c'est une table rase, sans traditions juridiques, où les philosophes, éclairés par la raison, pourraient construire la société parfaite. Or, pour invraisemblable que cela puisse paraître, les gens de Mexico, de Buenos-Aires et de Caracas, qui devraient mieux savoir, se laissent prendre à ces billevesées...

Une autre billevesée, ne serait-ce pas le « baroque » que l'on a récemment inventé en histoire littéraire ? Pour terminer, j'épingle, en tout cas, avec satisfaction l'opinion que M. Aubrun exprime à ce propos, p. 80 :

> Nous avons renoncé... à la notion de baroque, objet de tant d'abus, et surtout — vice rédhibitoire à nos yeux — ignorée des contemporains.

P. GROULT.

Les romans de CHRÉTIEN DE TROYES édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794). — I. *Érec et Énide* publié par Mario ROQUES. Paris, Champion, 1953. 12 × 19, LVII-285 p. (CL. FR. M. A., 80).

Enfin, voici l'édition française si souvent souhaitée du premier et du meilleur romancier de la France médiévale. Elle était requise, cette édition, car, depuis soixante ans, la fameuse reconstitution philologique de Wendelin Foerster éveillait bien des soupçons. On s'aperçoit même à présent qu'on aurait dû s'en défier plus encore, car elle ne reproduisait même pas toutes les variantes intéressantes du manuscrit que M. Roques s'est décidé à choisir. Il a voulu en effet offrir au public le témoignage authentique d'une rédaction réellement écrite et lue à l'époque de l'auteur. « Il est donc souhaitable, écrit-il, que le texte des ouvrages de Chrétien soit publié, si possible — sans préjudice des reconstructions méthodiques qui pourront encore en être tentées — d'après un manuscrit, de présentation homogène et régulière, peu éloigné de Chrétien, par sa date et son origine locale, dont le copiste ait disposé de bons modèles et ne paraisse pas trop enclin à les altérer par système, ou trop exposé à les défigurer par ignorance ou incurie ». C'est le cas de Guiot, installé en Champagne même, à Provins,

et qui recopia l'œuvre de son compatriote quelque quarante ans après sa mort.

Ainsi la doctrine de l'édition, professée par M. Roques, est moins intransigeante que celle de Bédier et admet explicitement, dans le cas d'une tradition manuscrite riche et disparate, des reconstitutions possibles. Néanmoins, la reproduction de la meilleure ou de la moins mauvaise des copies est le parti qui garde ses préférences. Comme il a raison de réserver aux spécialistes des révélations auxquelles n'a collaboré aucun disciple de Viollet-le-Duc ! Évidemment, toutes les variantes utiles sont jugées et l'éditeur, loin d'être passif, a scruté son texte pour y déceler des erreurs mécaniques et des inadvertances et les corriger aussitôt en s'inspirant des manuscrits voisins.

Érec et Énide est un roman trop connu pour que nous songions à en parler encore. Mais M. Roques, après tant d'autres exégètes — R. Bezzola, le plus récent — a repensé cette œuvre si profonde de Chrétien de Troyes. Il en a établi, selon la terminologie même du romancier, la « conjointure » et le « sens », la manière du créateur. Il croit que ce qui est en jeu, « c'est la conscience de l'un et l'autre époux qui s'inquiète des propos qui courent sur l'oisiveté d'Érec... Tous deux doivent être ôtés de leur incertitude : Érec doit prouver sa vaillance à ses hommes, et à tous les hommes, mais surtout à Énide, et il faut qu'Énide voie ces preuves. Énide doit prouver que son amour n'a rien perdu de sa constance. Et chacun d'eux doit prouver à l'autre que c'est bien par amour qu'il agit : Érec dans ses combats répétés pour défendre Énide en danger, Énide dans ses désobéissances à son époux pour l'avertir, dans ses résistances répétées aux requêtes d'amour ou aux violences des prétendants, dans son élan pour protéger Érec lors d'une passagère défaillance ». Ce sera là la portée des exploits d'Érec, puis de ceux d'Énide qui deviendra à son tour la force du couple. Suivra l'apothéose de l'amitié, de la vaillance audacieuse (« Joie de la cort »), de la courtoisie.

M. Roques admet qu'*Érec et Énide* utilise des contes celtiques transmis en France par « des conteurs peut-être bretons qui les auraient rapportés de Grande-Bretagne ou du pays de Galles avant Chrétien ou de son temps ». Cette opinion a son poids, toute prudente qu'elle soit.

Le « sens » du roman est plus difficile à dégager que la « conjointure ». Ce n'est pas le mariage qui est jugé dans ses effets sur la

prouesse, car Énide est pour Érec à la fois sa femme et son amie (vv. 4650-51) ; « prouesse, amour, vie sont cependant en jeu, mais en équilibre plus qu'en conflit ». Plutôt que social, l'intérêt du drame est psychologique : « l'incertitude et l'inquiétude déchirante de chacun des amants-époux sur la pensée et sur l'amour de l'autre en sont la source et en nourrissent les épisodes, et c'est le retour à l'estime et à la confiance réciproques qui le clôt dans un amour sans crainte et sans mélange ».

L'introduction comprend encore un essai de datation (1165-1170), des études sur les manuscrits, sur les dérivés français du roman et sur les adaptations étrangères, un état linguistique (des traits dialectaux du Nord et de l'Est dans le parler champenois de Chrétien), une description de la copie de Guiot s'étendant jusqu'à la ponctuation. Enfin, comme dans chacune des éditions de M. Roques, les notes critiques et le glossaire sont suivis d'un index très nourri des mots relatifs à la civilisation et aux mœurs.

C'est un événement que cette première édition vraiment critique de l'œuvre de Chrétien de Troyes ; elle nous est donnée par un maître à qui nous souhaitons le loisir de la mener à son terme.

O. Jodogne.

Francis Fergusson. *Dante's drama of the mind : a modern reading of The Purgatorio.* Princeton, Princeton Univ. Press., 1953. 13×22, 232 p. — Prix : 4 doll.

La préface fournit la justification de l'ouvrage, résultat imprévu d'une lecture intermittente de la *Divine Comédie* étalée sur 25 ans. De 1934 à 1947, l'auteur entreprit pour ses étudiants une *lectura Dantis* : composition du poème, marche à suivre pour le comprendre. Ce livre, comme le cours, est destiné à faciliter l'exploration du poème.

Le *Purgatoire* est choisi de préférence à l'*Enfer* et au *Paradis* : l'*Enfer* est plus connu et plus frappant, mais, lu seul, séparé des deux autres *cantiche*, il donnerait une idée fausse de l'ensemble ; le *Paradis* est plus difficile et ne peut être abordé ex abrupto ; le *Purgatoire* fait le lien, il constitue vraiment le centre de la *Comédie* ; on y voit Dante dans son atelier poétique. Le *Purgatoire* jette une lumière sur l'histoire qui se fait, sur la psychologie, la morale, et l'éducation. Il y a beaucoup de raisons de l'étudier : « c'est une clé maîtresse » .

C'est exact ; il y a plus d'un siècle, Ozanam a vu et montré, lui aussi, l'importance et la beauté du *Purgatoire* et je crois qu'il constitue, sinon un point de départ pour l'étude entière du poème, du moins une excellente clé de sa composition. Mais l'auteur, qui considère comme acquise l'authenticité de la lettre à Can Grande, se sert d'elle fréquemment pour distinguer, dans tel ou tel passage du *Purgatoire*, les fameux quatre sens, du littéral à l'anagogique, et cette clé-là n'est pas nouvelle et n'ouvre pas grand'chose : Dante le pélerin, non plus que Dante le poète, n'a toujours quatre sens à nous offrir. Et s'il est vrai que Dante l'auteur savait, dès le 1es chant de l'*Enfer* comment il procéderait jusqu'à la fin (ce dont il est permis de douter) il n'avait sûrement pas pensé aux quatre significations qu'il pourrait superposer dans chaque tereet.

Modern reading of the Purgatorio, énonce le sous-titre. Lecture moderne par des transferts piquants à l'actualité : l'exilé Dante Alighieri est une « displaced person », D. P. ; la lutte entre la passion et la raison est comparée aux deux tendances de l'éducation américaine, l'humaniste et la « progressive ». Mais un exilé n'est pas nécessairement un D. P. et la fausse analogie entre les systèmes d'éducation et la conquête de soi-même, si elle passe dans un cours, comme une digression fugitive et souriante, peut retarder et compromettre la juste intelligence du sens profond, dans un livre qui se propose, au contraire, d'en faciliter l'accès. Encore un témoignage de la lutte entre le savant et le professeur soucieux d'éveiller l'appétit intellectuel d'étudiants qui trouvent la noix trop dure.

Moderne, la lecture l'est encore et surtout par de nombreux rapprochements avec des auteurs « modernes », depuis Pascal, Mme de la Fayette et Racine, jusqu'à Henry James, Freud, Maritain, T. S. Eliot et Malraux, en passant par les Baroques et les Romantiques. Les rapprochements sont souvent ingénieux ; cependant, avoue l'auteur « none of these parallels is exact, but they help one understand... ». Est-il sûr qu'ils aident à comprendre ? Les termes sont trop éloignés. La même critique pourrait s'appliquer aux rapprochements avec Tchékov ; avec Sophocle et Shakespeare, destiné à éclairer un contraste bien clair. Plus intéressantes sont la citation de Malraux sur Giotto et l'application qui en est faite à Dante, disciple « classique » de Virgile dans l'invention de Matelda.

Dès le 1er chapitre, *La métaphore du voyage*, l'auteur prouve sa volonté d' « actualiser » Dante et la *Divine Comédie*. Cette méthode

l'entraîne à des rappels de l'actualité politique, pédagogique et psychologique qui ne semblent pas s'imposer : pour expliquer les rêves de Dante, faut-il appeler Freud à la rescousse ? Ce qui me paraît plus personnel, c'est l'analyse de la complexité poétique des *songes* de Dante, qui sont en même temps des *visions* (*The prophetic first night*) ; ou bien quelques touches dans l'interprétation du rôle de Virgile et la signification poétique de Matelda. Ce qui me paraît le plus neuf, c'est la place donnée à la musique du vers, à l'*aura* musicale du Purgatoire entier. Une part assez considérable est faite à l'étude de l'art de Dante, considéré comme premier moyen d'approche (cf. p. 22, le mot d'Eliot : « *to begin with poetry* », et, p. 194, le début du chapitre 22). Si certains commentaires tournent à la paraphrase, il en est d'autres où se révèlent un sens délicat et juste de la poésie ; et comme, très paradoxalement, les explications « poétiques » de la *Divine Comedie* sont rares, on peut se réjouir de celle-ci !

Le livre est celui d'un professeur et on ne saurait en faire grief à l'auteur, qui tient ses promesses et réalise sa double intention : expliquer la composition et donner une interprétation du *purgatoire.* M. Fergusson perçoit la densité du texte et l'explicite ; il rend sensible le lent mûrissement de Dante-pèlerin ; il indique sa propre méthode et insiste sur la façon de considérer chaque chant comme un tout, une unité organique, dans un autre tout plus vaste, le poème. Enfin, bon pédagogue, il donne, sous forme de tableau, un résumé de tous les points de vue envisagés.

Si l'ouvrage est plus consciencieux qu'original, il remplit le but que se propose M. Fergunon : faire comprendre et goûter le *Purgatoire*, centre du poème, et, par là même, rénover la lecture de l'*Enfer* et décider à celle du *Paradis.* Y. Batard.

Peter M. Schon. *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus.* Wiesbaden, Steiner, 1954. 18 × 25, VII-105 p. (Mainzer Romanistische Arbeiten, I).

Montaigne est le premier à intituler son ouvrage *Essais* et, comme La Fontaine la fable, il a porté le genre à sa perfection. Cependant, pas de génération spontanée, pas plus en littérature qu'ailleurs. Que s'est donc proposé M. Schon ? Comme le titre de son livre l'indique, de rechercher et d'analyser les genres qui, surtout dans l'antiquité et à la Renaissance, dans leur forme et leur esprit, pré-

sentent des analogies et des affinités avec l'essai de Montaigne, en constituent les préfigurations (« Vorformen »).

Il part, non pas tellement des définitions de l'essai, trop flottantes, mais de l'analyse détaillée d'un essai (*De la Conscience*, p. 8-9). D'où il appert que l'essai est un lac où aboutissent les eaux les plus diverses : citations, dialogues, sentences, exemples, etc. A partir de ceci, M. Schon commence son enquête, appréciable, mais non exhaustive, et qui d'ailleurs n'y prétend pas.

Elle porte d'abord sur ce qu'on peut appeler les genres du dialogue : dialogue proprement dit (Platon, Cicéron, Pétrarque, Érasme, surtout), la diatribe, la lettre. Rapidement elle passe sur la biographie et l'autobiographie, pour s'arrêter plus longuement à la vaste littérature des compilations : exemples et collections d'exemples, les « diverses leçons », les sentences et florilèges, les adages d'Érasme.

Tout cela, sans être entièrement neuf, — Villey y avait touché, il est vrai à un autre point de vue — est analysé avec clarté, sagacité et finesse.

Après cela, j'aurais aimé un chapitre où l'auteur nous eût dit, du moins dans les grandes lignes, ce que sont devenues les « Vorformen » dans l'essai, comment Montaigne, en les transformant, les y inscrit. D'autant plus que souvent ce travail est esquissé, et par exemple à propos du dialogue, à propos de Plutarque. Cela, me semble-t-il, eût achevé à merveille ces intéressantes études.

Puis serait venu le chapitre final, où M. Schon se demande ce qu'est en définitive l'essai de Montaigne, ce qui en fait l'originalité par rapport aux « Vorformen ». Si je l'ai bien lu et compris, l'essai de Montaigne est tout simplement une *tentative*, sincère et fidèle, d'analyse de soi-même, vu l'irrémédiable relativité de notre connaissance. — Point de vue philosophique sans doute acceptable et même fondamental. Cependant, n'est-ce pas un peu réduire les choses ? Ne faut-il pas davantage tenir compte de toute la psychologie du bonhomme Montaigne, tenir compte aussi, pour expliquer ses digressions, son désordre, du moins apparent, son étalage de soi-même, de sa « complexion » bavardante et causeuse, paresseuse et égoïste ?

Il me paraît hasardeux d'expliquer à partir d'un seul point de vue, si large et si central soit-il, cet homme « ondoyant et divers ». Au reste, je n'insinue nullement que cette complexité ait échappé à M. Schon. Il en est mieux averti que quiconque.

Quelques erreurs ont échappé à la vigilante attention de M. Schon. Dans sa bibliographie il ne cite pas la maison d'édition. C'est son droit. Toutefois, pour Villey, *Les Essais de Michel de Montaigne,* il le fait, mais de façon incompréhensible : Edgar, pour Edgar Malfère (p. 103). — Ceci encore, qui est plus grave : pour une définition du mot *essai,* M. Schon recourt à Larousse et ne cite même pas Littré (p. 7, texte et notes 2 et 3 ; bibliographie, p. 102).

Ce sont là fautes mineures, qui n'entachent que peu un ouvrage excellent, premier de la série des études romanes de l'université Gutenberg à Mayence.

J. Sartenaer, C. Ss. R.

René Fromilhague. I. *Malherbe, technique et création poétique.* II. *La vie de Malherbe, apprentissages et luttes* (1555-1610). Paris, Colin, 1954. 16 × 24, 665 et 452 p.

Dans son excellent ouvrage sur *La poésie française de 1560 à 1530,* M. Raymond Lebègue disait : « Que reste-t-il à étudier pour mieux connaître Malherbe et son œuvre ? D'abord la vie littéraire en France dans les années qui ont précédé sa victoire : quelles ressemblances et quelles différences existent entre ses idées poétiques et celles de ses devanciers immédiats ? que leur a-t-il emprunté ? qu'apportait-il, au juste, de nouveau » ? Et il annonçait la thèse de M. Fromilhague, qui allait combler en partie cette lacune. Celui-ci essaie avant tout, par une recherche patiente, de confirmer diverses conclusions de son maître. Poussé à la fois par la tendance à une conception rationaliste et stoïcienne et à une forme claire et oratoire, qu'il rencontre autour de lui, par le souci d'une versification plus rigoureuse qui, du moins sporadiquement, se fait jour chez ses devanciers immédiats, ainsi que par son caractère d'homme aux ressources limitées (petite noblesse, pauvres rentes, lenteur de l'ascension, sécheresse de l'inspiration) qui veut conquérir la première place à la force du poignet, Malherbe ne crée pas le classicisme, mais exagérant et ramassant en un code draconien, pour lui et pour les autres, les tendances pré-classiques, qu'il rejoint lui-même tardivement, il conduit les exigences, et en particulier celles de la technique de la versification, au-delà de la position qui sera celle de 1660, à telle enseigne que lui-même, essoufflé, finira par se relâcher quelque peu de son idéal de perfection. Il n'appliquera ses règles dans toute leur rigueur qu'entre 1610 et 1615. Il est classique

parce qu'il fait succéder à la longue période des progrès « empiriques » le moment de la réflexion et de la codification « scientifiques ». Opposant la doctrine de l'art à la doctrine de l'inspiration, il pousse à l'extrême la difficulté et tire sa perfection de la difficulté vaincue. C'est d'ailleurs pour lui, comme pour bien d'autres après lui, la seule victoire possible sur une pauvreté initiale : sa doctrine et son œuvre, tout comme sa vie, peuvent se résumer en l'adage « Faire de nécessité vertu ».

La thèse principale de M. Fromilhague rassemble et classe, en vue d'une étude définitive sur Malherbe et son temps, les matériaux qui se rapportent aux trois chefs suivants : 1e l'évolution de la poésie et de la création poétique de Ronsard à Malherbe ; 2o les formes strophiques et les structures des strophes ; 3o les rimes. Dans ces deux dernières parties, autour de la perfection atteinte par Malherbe, se groupent les progrès successifs qu'il a réalisés parallèlement à ses contemporains (et d'abord avec un sensible retard sur eux) et l'influence exercée par lui, avant tout, sur Racan et Maynard. Il faudra pousser plus avant encore l'étude des prédécesseurs et des disciples, surtout celle des disciples accidentels. Mais l'analyse est complète pour Malherbe. La critique interne étend ses préceptes bien au-delà de ce qui nous est connu par le commentaire sur Desportes et par le témoignage de Racan. Seule la méthode statistique pouvait mettre en lumière l'importance de certains schémas *fixés* par Malherbe. Par exemple, la coupure nette de la strophe, notamment celle du sizain évoluant du schéma 2 + 4 vers le schéma 3 + 3 et surtout 3 + 1 + 2, qu'on retrouve sans doute, amplifié, dans le dizain 4 + 2 + 4, qui concurrence le dizain régulier 4 + 3 + 3 ; — la prédilection pour la correspondance rigoureuse entre les groupes syntaxiques complets et les divisions principales de la strophe, ou bien, si le sizain est constitué par un seul bloc syntaxique : la principale en tête et la coupure médiane séparant les deux subordonnées reliées par une conjonction de coordination ; ou encore, dans la première demi-strophe, un élément (apostrophe ou prolepse) annonçant la principale et complété par des relatives, dans la seconde demi-strophe, la principale gouvernant des subordonnées diverses. L'auteur n'aurait-il pas vu parfois une règle formelle là où, même pour Malherbe, il faudrait parler plutôt d'une habitude empirique, d'autant plus stable que ses combinaisons verbales sont peu variées et se transforment aisément en clichés ? C'est l'objection qu'on fera peut-être à sa règle

sur « les rimes de polysyllabes à syllabe muette finale » (p. 492). Mais pareilles exagérations resteraient en tout cas tout à fait exceptionnelles. Quand M. Fromilhague qualifie d'imperfection chacune des dérogations aux schémas les plus nets et les plus fréquents de la période qui suit 1610, nous craignons parfois qu'il ne systématise encore plus que Malherbe. Mais il nous répondra que Malherbe recherche toujours le plus difficile et qu'il ne se résigne aux formes « inférieures » qu'après avoir tenté en vain de réaliser la perfection. A la limite, une ou deux pièces pourraient être les seuls témoins parfaits de ses normes. Ce raisonnement n'est évidemment pas absurde. Ne lui faisons pas grief non plus de son ton trop fréquemment admiratif.

La thèse complémentaire éclaire plus d'un point de la vie de Malherbe et de son milieu, jusqu'en 1610, et tout particulièrement le « contenu » de ses deux séjours en Provence (1576-1586 et 1595-1605). Elle essaie de dater la *Consolation à Cléophon* qui, M. Lebègue l'a démontré, est la première rédaction de la fameuse *Consolation à du Périer*. Elle circonscrit les trois cycles de poésies galantes autour de la vicomtesse d'Auchy, de la comtesse de La Roche, de « Crisante ». Elle s'achève par quelques pages fort utiles sur l'*Académie d'Art Poétique* de Deimier, ce code tout malherbien malgré les réserves et les critiques dont la thèse prncipale fait un large usage.

L'ensemble de l'ouvrage de M. Fromilhague constitue un instrument de travail très maniable grâce à ses divisions nettes, aux tableaux récapitulatifs et aux tables analytiques. J. Jorissen.

M. Criado de Val. *Análisis verbal del estilo.* Indices verbales de Cervantes, de Avellaneda y del autor de « La tía fingida ». Madrid, C.S.I.C., 1953. 17×24, 129 p. (Rev. de Fil. Esp. — Anejo LVII).

M. Criado de Val, le spécialiste bien connu de la syntaxe espagnole, est persuadé que la syntaxe du verbe, plus que tout autre aspect d'une langue, porte l'empreinte d'un écrivain : témoignage subtil et d'autant moins imitable, mais profond, caractéristique, aussi irrécusable que des empreintes digitales. Disons tout de suite avec lui que l'écrivain ne peut se trahir ainsi que si la grammaire lui en laisse la liberté, c'est-à-dire la faculté de choisir entre diverses formes verbales. Aussi est-ce particulièrement dans l'emploi des

formes subjectives — et donc surtout des subjonctives — que l'on retrouvera sa marque. Il suffira par conséquent pour identifier un auteur d'établir son « indice verbal », en d'autres termes, la fréquence avec laquelle il emploie telle ou telle forme de la conjugaison. Il faut bien se garder cependant de statistiques purement matérielles comme en ont établi déjà des chercheurs américains, Kensinton et Wright. L'enquête doit, en effet, porter non seulement sur le nombre de formes, mais aussi sur les nuances sémantiques qui les différencient et sur leurs rapports avec les autres formes verbales. De plus, il faut éliminer les facteurs qui troubleraient les calculs : ainsi doit-on tenir compte de l'époque ou de la région auxquelles appartient l'écrivain ; surtout il est nécessaire de ne comparer que les œuvres de même genre, car il va de soi que le style d'un drame n'obéit pas aux mêmes lois qui celui d'un roman.

Comme l'indique le sous-titre de son ouvrage, M. Criado de Val ne s'est pas contenté de proposer une méthode et des principes, il les a appliqués, et dans des conditions à la fois idéales et délicates. Idéales parce qu'il a pris comme matière de ses investigations la langue castillane du début du XVIIe siècle. Et l'on sait combien le castillan, surtout à cette époque, est riche en subjonctifs, plus qu'aucune autre langue romane : outre le présent et les temps composés, il dispose de deux imparfaits et d'un futur. Conditions idéales encore parce que M. Criado de Val a eu la bonne fortune de pouvoir comparer des versions différentes de deux nouvelles de Cervantes. Mais conditions délicates aussi parce qu'il n'a pas craint de s'attaquer à un problème d'authenticité qui touche Cervantes et qui, malgré tous les efforts de la critique traditionnelle, est demeuré une énigme. Celle-ci, je crois qu'il l'a résolue, encore que j'aie quelques réserves à formuler plus loin.

En somme, on est ici en présence de quatre documents : 1) les *Nouvelles exemplaires* de Cervantes ; — 2) une version divergente de deux de ces nouvelles (*Rinconete y Cortadillo* et *El Zeloso extremeño*), qui provient d'un manuscrit perdu, celui du licenciado Porras de la Cámara ; — 3) *La tía fingida*, une nouvelle qui se trouve dans ce même manuscrit et dont on ne connaît pas l'auteur ; — 4) *Los dos felices amantes*, une nouvelle d'Avellaneda, l'auteur du faux *Don Quichotte*.

La question est de savoir si *La tía fingida* est de Cervantes, d'Avellaneda ou d'un autre auteur. Selon le système de M. Criado

de Val, il suffira, pour résoudre ce problème, de voir si les indices verbaux de la *Tía* coïncident avec ceux des *Nouvelles exemplaires* ou avec ceux des *Dos felices amantes.* Quant à la double version de *Rinconete* et du *Zeloso*, elle aidera éventuellement à confirmer la solution.

Nous ne saurions suivre M. Criado de Val dans son enquête précise et méthodique [1], mais la conclusion générale peut s'en formuler en quelques mots : l'indice verbal des *Nouvelles exemplaires* ne correspond pas du tout à celui de la *Tía*, et dès lors Cervantes, qui n'a jamais reconnu la paternité de cette œuvre, ne saurait plus longtemps être soupçonné d'en être l'auteur. Même chose pour Avellaneda, mais ajoutons ici cette remarque curieuse qu'il possède un indice verbal tout différent de Cervantes, alors qu'il s'est pourtant ingénié à le pasticher : c'est qu'il n'a pu surprendre le caractère profond de son style, les constantes de sa syntaxe du verbe. Pour en revenir a *La tía fingida*, il est probable qu'elle est de la main même de Porras de la Cámara, tout comme certains remaniements des deux nouvelles cervantines qu'on trouve dans son manuscrit.

L'intérêt de ces conclusions est réel, mais il dépasse de beaucoup le cadre du présent problème. Si, en effet, la méthode de M. Criado de Val est fondée et fait ses preuves, à combien d'autres découvertes ne mènera-t-elle pas ? Il importe donc particulièrement de se demander ce qu'elle vaut. Or, pour moi, bien d'accord en cela avec M. Criado de Val, je dois commencer par me déclarer incompétent : car, dès là que le critique doit être capable de soupeser les nuances sémantiques de formes verbales analogues, M. Criado de Val a pleinement raison d'interdire aux étrangers de s'en mêler. Toutefois, à d'autres égards, il me sera permis, je pense, d'émettre quelques réserves et de ne pas accorder encore entière confiance au système qui nous est proposé, même si j'estime qu'en l'occurrence il a démontré avec une certitude suffisante la thèse que j'ai dite.

Jusqu'à nouvel ordre, en effet, le principe fondamental de M. Criado de Val n'est pas autre chose qu'un postulat. Jusqu'ici, M. Criado de Val a démontré que l'auteur des *Nouvelles exemplaires*

1. On regrettera pourtant que M. Criado de Val nous oblige à attendre la toute dernière page de son livre pour nous expliquer les sigles qu'il commence à utiliser à la page 31..

manie les formes verbales espagnoles selon des constantes remarquables, mais il n'a pas prouvé pour autant que l'indice verbal de tout écrivain demeure constant. Il n'a même pas démontré (et il n'aurait pas pu le faire, faute de posséder d'autres nouvelles de Cervantes que celles qui s'échelonnent sur environ les douze premières années du XVIIe siècle) que l'indice verbal de Cervantes est doué de cette fixité. Si je lui objectais que *La tía finfida* pourrait être une œuvre antérieure, par exemple, de vingt ans, aux autres nouvelles de Cervantes, que pourrait-il me répondre, en dehors de toute considération étrangère à son système, sinon que c'est impossible, parce que l'on assisterait alors à une variation de l'indice verbal, lequel est invariable ...par hypothèse? Pourtant, de mon côté, je pourrais, en arguant des similitudes que M. Criado de Val a lui-même relevées entre *La tía fingida* et certains passages de *Rinconete* et du *Zeloso* (de la version de Porras) prétendre que nous avons là, de Cervantes, sous une forme primitive, trois œuvres de jeunesse, dont deux seulement parvinrent à maturité. Je ne le pense pas en réalité, mais je veux seulement indiquer par là que la méthode de M. Criado de Val n'est pas à l'abri de reproches ni prémunie contre toute erreur. On s'étonne, du reste, que parmi les facteurs dont une enquête comme la sienne doit tenir compte, M. Criado de Val n'ait pas mentionné l'évolution qui peut se produire avec l'âge chez un écrivain. Serait-il donc tellement persuadé que l'indice verbal d'un homme est plus invariable que tout?

Enfin, mais ceci, M. Criado de Val, qui n'avait pas à nous le dire, le suggère, car il touche à la question à propos de l'Espagne, la littérature française se prêterait, semble-t-il, infiniment moins bien que la castillane à des études comme celle que je viens de signaler. Depuis l'époque classique, notre grammaire est si rigide que je doute qu'elle laisse encore beaucoup de champ libre à un écrivain pour manifester ses indices personnels, spécialement dans le cas des formes subjonctives, dont la variété est si limitée. D'autre part, pour la littérature médiévale, les retouches multiples qu'ont d'ordinaire subies les originaux rendraient fort aléatoire l'attribution à un auteur de caractéristiques verbales déterminées. Peut-être cependant le XVIe siècle offrirait-il assez ample matière à des investigations de ce genre.

P. GROULT.

Lennart BREITHOLTZ. *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution.* Uppsala, Lundequistska Bokhandeln, et Wiesbaden, Harrassowitz, 1952. 17 × 25, 394 p. (ACTA UNIVERSITATIS UPPSALIENSIS, 1952/12).

C'est la naissance tardive et difficile d'un genre ingrat que nous retrace ici M. Breitholtz. Si le *Mistère du Siège d'Orléans* (XVe siècle) peut être regardé comme la première pièce historique du théâtre français, ce n'est, à proprement parler, que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que s'imposent et se multiplient les œuvres inspirées par le passé national.

Les classiques, on le sait, s'intéressaient peu à l'histoire et la vérité historiques n'étaient point leur souci dominant ni dans la peinture des caractères ni dans les costumes et le décor. Mais le succès de *Tancrède*, en 1760, marque un changement dans l'esprit du public. Par suite de quelles causes? M. Breitholtz indique les suivantes : l'intérêt que l'on porte de plus en plus à l'histoire en général et à celle de France en particulier ; dans le même ordre d'idées, le retour à l'antiquité, qui s'accompagne à présent du sens de la couleur locale ; l'influence du théâtre anglais ; le patriotisme avivé par les revers militaires ; et enfin, le courant d'émotivité bien connu de cette époque.

On pourrait regretter que M. Breitholtz ait dû arrêter son enquête à la Révolution. Certes, un auteur doit bien se limiter, mais l'étude au moins partielle, voire préliminaire, du drame romantique, qui marque évidemment l'apogée du genre, aurait sans doute donné une orientation plus nette à son travail qui repose sur une définition trop large et trop flottante de la pièce historique, ce qui l'a entraîné à rapprocher des œuvres aussi diverses et disparates que *Le Cid*, *La Partie de chasse de Henri IV*, *Coligni*, *Les Savoyardes* ou *La continence de Bayard.*

Au reste, sur chacune des pièces de ce théâtre, M. Breitholtz se penche en historien, toujours avec une égale minutie, pour les analyser et en discuter les sources. Il s'attarde à réexposer la querelle du *Cid*, les réformes théâtrales de Voltaire ou l'influence de Shakespeare et l'engouement pour la chevalerie. Ce sont là des choses destinées assurément à des lecteurs peu familiarisés avec notre littérature. Elles alourdissent nécessairement son exposé et même l'obscurcissent parfois un peu. Mais on ne saurait mettre en doute la solide information de M. Breitholtz ; sur les œuvres secondaires, son ouvrage pourra fournir des renseignements utiles.

J. P. LAURENT.

Giulio Natali. *Ugo Foscolo*. Firenze, La Nuova Italia, 1953, 13 × 19, viii-199 p. (Collana critica, 60).

C'est assurément à regret que M. Natali n'avait pu faire entrer Foscolo dans sa grande histoire du *Settecento*[1]. Car ce Foscolo qu'il aime, qu'il admire et qu'il connaît profondément, ce n'est pas seulement par sa naissance et sa jeunesse qu'il appartient au xviiie siècle. N'a-t-il pas porté à leur perfection des genres illustrés par Parini et Alfieri ? Ne l'a-t-on pas accusé d'avoir trop emprunté à ce dernier ? N'a-t-il pas été d'abord fervent républicain et révolutionnaire ? Cependant, d'autre part, ne sait-on pas combien il a été classique dans son art ? Ne sait-on pas aussi que sa foi dans le peuple alla toujours diminuant et qu'il devint partisan d'un gouvernement oligarchique ? Et M. Natali ne nous apprend-il pas que Foscolo finit pas devenir aussi guelfe que les pires ennemis de Dante et à voir dans la papauté la gloire et la force de l'Italie ? Or ce guelfe, pourtant, se fit le héraut de Dante ; c'est à lui que revient l'honneur d'avoir renouvelé l'interprétation et d'avoir inauguré la critique moderne du grand trécentiste..

Ces quelques traits et d'autres qu'on ajouterait aisément montrent quel homme étonnamment doué et complexe fut notre poète et combien il domina son époque tout en y demeurant profondément enraciné. Homme étrange, il y avait en lui, dit M. Natali, quelque chose de Dante et quelque chose de Gabriele d'Annunzio. Homme aux aspects opposés qu'il n'est pas aisé de ramener à l'unité et poète encore très différent de cet homme, Foscolo fut pour ses contemporains, plus que pour nous, un sujet de contradiction, auquel M. Natali a appliqué avec bonheur les vers que Manzoni (qui ne l'aimait pas) a écrits pour Napoléon :

Segno d'immensa invidia
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor.

Mais, grâce à une érudition vivifiante, M. Natali a fort bien éclairé l'un par l'autre, l'homme et l'écrivain. Il n'a pas caché les misères de l'un, mais il ne s'y est pas attardé si ce n'est dans la mesure où elles expliquaient les grandeurs de l'autre et sans perdre jamais de vue que « le vrai Foscolo n'est pas celui des amours

1. Cf. *Lettres Rom.*, t. VII, 1953, p. 279-284.

multiples, celui du jeu et des dettes, mais celui qui donna de magnanimes exemples aux patriotes italiens, qu'il nourrit de sa pensée et consola par son art ». Il a souligné que cet érotomane ne fut jamais un libertin, qu'il adorait comme une chose sainte la pureté virginale et qu'il reprouvait la littérature obscène. Et il a fait remarquer comment Foscolo « voué à l'Amour plus qu'aux amours, transfigura les femmes qu'il avait aimées, et les réunit dans un groupe harmonieux où les grâces et les bautés de chacune composent une grâce unique, une unique beauté ».

Je verrais volontiers en Foscolo comme une force naturelle incoërcible qui trouve la raison de son existence dans ses explosions, dans ses jaillissements successifs, et qui ne se discipline qu'au service de l'idéal : un idéal que l'on appellerait la beauté si l'on ne craignait de suggérer ainsi que Foscolo n'eut que le culte de l'art. Or, jamais, il ne fut un pur esthète, mais un citoyen, un soldat qui mit la littérature au service de ses idées les plus chères. Son art est lié à sa vie. Sans son amour de la patrie nous n'aurions ni l'*Ortis* ni les *Sepolcri* ; sans ses amours nous n'aurions ni les sonnets, ni les odes, ni même les *Grazie*.

On peut en croire Foscolo lui-même, qui a vu son cœur et sa destinée inscrits dans le nom que le sort lui avait imposé. Il devait être à la fois lumière, feu (*φώϱ*) et bile (*κόλος*) : « Le feu et la bile réunis à haute dose donnent énergie aux écrits et résolution aux actes », a-t-il écrit. Force explosive, il le fut, ce soldat : intrépide à la guerre, il est, en temps de paix, capable avec deux autres poètes ses compagnons de donner plus de fil à retordre au vice-roi d'Italie que l'armée tout entière. Force naturelle, inflexible, il l'est en face de Napoléon, qu'il ne pouvait aimer, mais qu'il « admirait comme un maître d'énergie, comme le plus grand guerrier de l'âge moderne », et il reconnaissait en lui, « tout en haïssant le despote, celui qui avait réveillé l'Italie ». Force naturelle, il l'est évidemment en amour, où le feu n'est plus une métaphore dans des lignes frénétiques comme celles-ci : « Que je brûle jamais tes lettres ? Je les brûlerais à la dernière extrémité ; mais ainsi enflammées je les avalerais, dussent-elles me brûler les entrailles... ».

Et, pourtant, quand il touche à la poésie, cet homme devient un artiste plein de tact, de mesure, nourri de classicisme, épris de perfection, de travail minutieux. Non, certes, que le romantisme d'un Werther n'ait imprimé une trace profonde sur les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, voire sur les *Sonetti* et les *Sepolcri*.

Mais pas au point d'engendrer un dualisme qui nuise à l'harmonie esthétique. La vérité, dit M. Natali, est que la perfection artistique avec laquelle Foscolo donne une forme à la matière romantique, et les veines romantiques un peu de couleur à la beauté marmoréenne des pièces classiques, nous révèle en tout Foscolo un unique et grand poète vraiment classique. Toutefois, ces lignes n'effacent-elles pas excessivement des différences qui correspondent à des moments divers de la vie et de l'âme du poète ? Ne risquent-elles pas de trop atténuer une évolution qui mena, semble-t-il, Foscolo vers un classicisme de plus en plus pur, comme, en d'autres domaines, vers des idées politiques plus pondérées et vers un spiritualisme plus accentué ? On notera, en tout cas, à propos du classicisme de notre auteur, que l'Antiquité ne lui a pas fourni des ornements, comme à tant d'autres poètes mineurs, mais que, comme l'écrit M. Natali, « Foscolo revit, recrée, rend émouvants les anciens mythes... Ils forment le fond et la substance de sa poésie. Il est un romantique qui recourt au monde antique ; mieux, il est un grand poète qui voit et qui chante ce qu'il y a d'éternel et d'universellement humain même dans le mythe antique. »

Mais je ne puis trop m'étendre, et je m'arrête en souhaitant que le peu que je viens d'en dire ait suggéré combien l'*Ugo Foscolo* de M. Natali est riche de synthèses et d'aperçus, et avec quel plaisir tous ceux qui s'intéressent aux vrais poètes suivront leur guide à travers la vie et l'œuvre de Foscolo. En dix chapitres où l'érudition ne fait jamais tort à l'élégance et au goût, M. Natali nous a dit vraiment l'essentiel sans jamais s'appesantir sur les détails. Et cependant sur certains détails, j'eusse préféré qu'il appuyât davantage. Dans un livre qui parle si bien d'un romancier et d'un poète, je regrette qu'on entende si rarement la voix même du poète et du romancier. Par exemple, dans le chapitre qui est consacré au chef-d'œuvre, aux *Sepolcri*, on ne peut lire, et seulement tout à la fin, que 10 vers à peine de Foscolo. N'est-ce pas insuffisant ?

Quoi qu'il en soit, M. Natali a bien mérité de Foscolo, il s'est dignement inscrit dans sa lignée : dans la lignée du poète, par le chaud et clairvoyant lyrisme qui anime son livre ; dans celle aussi du critique et de l'historien, parce qu'il a excellemment appliqué le grand principe foscolien qui devait se révéler si fécond pour l'étude des littératures et qui veut qu'une œuvre ne soit jamais séparée de l'homme qui l'a créée ni du temps qui la vit naître. P. Groult.

Emmanuel Gauthier, *Le génie satirique de Louis Veuillot.* Paris, E. Vitte, 1954. 14 × 23, 478 p.

C'est une véritable somme que nous offre l'auteur de cet ouvrage. Pour l'abondance de sa documentation, sans doute, mais aussi et surtout pour l'ordre rigoureux — et secourable au lecteur — qui préside à son exposé. Parce que aussi, pensons-nous, son travail s'imposera désormais comme une indispensable référence à quiconque après lui voudra pénétrer dans la connaissance de Louis Veuillot. Somme enfin que cette œuvre, par le caractère de définitif qu'elle nous paraît emprunter à l'étendue de la recherche et au soin méticuleux qui l'a conduite.

M. Gauthier connaît intimement celui dont il parle : déjà l'avait prouvé *Le vrai Louis Veuillot* qu'il offrit au public peu avant la dernière guerre. Après quinze ans passés dans la compagnie de celui qu'il nomme affectueusement « le Maître », il nous présente ici une pénétrante et claire analyse de sa pensée dans les trois domaines politique, social et littéraire. Et l'on ne sait vraiment laquelle est la plus attachante de ces trois parties de l'ouvrage. Car il est, certes, un défaut commun des sommes auquel il échappe : la sécheresse, que lui permettent d'éviter ses innombrables citations, ses portraits, ses jugements raides et étincelants comme un couperet, empruntés à la plume de Veuillot.

Sans doute, les idées du rédacteur de *L' Univers* paraissent avoir bien veilli de nos jours : ne faisait-il pas figure de « réactionnaire » à son époque déjà ? Et pourtant, à le relire, dans le courant de cet ouvrage, combien lucide et quasi prophétique nous apparaît souvent son impitoyable critique du monde « moderne » ! Combien de Rapinet ou de Panard, dans notre monde politique actuel, ont survécu pour illustrer les portraits qu'en a jadis tracés le féroce journaliste ? Combien de Coquelet ou de Pigeot, dans notre bourgeoisie ? de Tigruche ou de Sosthénie, dans le milieu littéraire ?

Peut-être, au profit de ses polémiques passagères, a-t-on trop oublié une certaine polémique éternelle de Veuillot. Et peut-être est-ce pareille erreur d'optique de notre part qui rend raison de l'éloignement où nous paraît le plus grand des polémistes catholiques du siècle dernier. Il est indéniable en tout cas que, tout en sachant faire avec une remarquable objectivité la part de ce qui date dans les jugements de Veuillot, l'auteur nous révèle un écrivain que nous ne savions plus si vivant ni si présent. Il nous man-

quait, je crois, pour revenir à son œuvre considérable et touffue, le fil conducteur qui nous épargnerait de nous y perdre et d'y tourner en rond. Nous n'avons plus cette excuse. Et sans doute ne pouvons-nous mieux louer ni mieux remercier M. Gauthier qu'en confessant que, lu son livre, on va tout droit s'informer du rayon où dormaient les Veuillot ! Bruno BEGUIN.

Knud TOGEBY, *L'oeuvre de Maupassant*. Paris, Presses Un. de France. — Copenhague, Danish Science Press, 1954. 17 × 25, 179 p.

M. Knud TOGEBY ne ménage guère ses devanciers. Passant en revue leurs travaux sur Maupassant, il est bien sévère, tellement même qu'il risque de nous rendre d'autant plus exigeants pour son œuvre propre. Il manifeste l'intention d'être objectif et complet dans ses analyses. Mais la vie et l'intuition y perdent assez. Et il lui arrive, notamment au chapitre consacré à l'art de Maupassant, de remplacer l'interprétation par l'énumération, et de nous donner, au lieu d'une vue en profondeur sur cet art, un catalogue des diverses formes que revêt la composition dans les contes de l'écrivain. Quant à ses vues sur le style, elles apportent fort peu : le problème de la phrase n'est même pas envisagé. Notre commentateur n'est-il pas aussi bien imprudent quand il affirme (p. 12) que Maupassant se fait poète après 1877 ? Nous ignorons la date de composition de plusieurs poèmes qui constituent le recueil de vers, qui est de 1880. Mais rien n'autorise M. Togeby à les dater de 1877 ou à les croire postérieurs. Nous prouverons bientôt que trois au moins d'entre eux existaient en 1875. M. Togeby affirme aussi que Maupassant incorpore des nouvelles à ses romans. Mais l'écrivain n'a-t-il pas extrait de ses romans, et justement de *Une Vie*, des épisodes auxquels il a donné la forme de nouvelles (p. 117) ? Il est difficile de dire si celles-ci ont précédé ceux-là ou inversement. De même, les étapes de l'évolution de Maupassant (*Romantisme*, 1875-1877 ; *Parnasse*, 1877-1880 ; *Naturalisme*, 1880-1883 ; *Originalité*, 1883-1887 ; *Psychologisme*, 1887-1891) semblent bien nettement tranchées, trop pour refléter la réalité. Le parnassien existe déjà dans le romantique et celui-ci n'a pas disparu dans le naturaliste. Nous ne parlerons pas de questions assez oiseuses et traitées superficiellement, comme les histoires du conte frivole et du conte sérieux, que M. Togeby parcourt au galop et plutôt

grossement. La plus grande partie de son étude, la meilleure, concerne la vision du monde de Maupassant. M. Togeby en définit les aspects. Signalons au passage qu'il utilise les termes *esthétique, esthéticien, esthéticiste,* dans un sens très particulier, qu'il emprunte à Kierkegaard. A l'analyse, la « philosophie » de Maupassant est plus négative que positive, elle est asociale, amorale, irréligieuse. Individualiste aussi, elle comporte un certain amour de la nature, surtout dans la mesure où celle-ci offre des jouissances animales : somme toute, une vision du monde très limitée, comme le dit justement le critique. R. POUILLIART.

André VIAL. *La genèse d'« Une Vie », premier roman de Guy de Maupassant, avec de nombreux documents inédits.* Paris, Les Belles Lettres, 1954. 16 × 25. 146 p. (ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON, 3e sér., Lettres, 25).

Pour étudier cette première œuvre romanesque de Maupassant, M. Vial s'appuie sur les documents, qu'il examine attentivement et minutieusement. Fragments publiés par L. Barthou en 1920, manuscrits divers, M. Vial nous en propose une classification chronologique que lui suggèrent surtout les corrections apportées par l'auteur aux noms des personnages. Une note de détail lui permet de situer les premiers textes en mars 1878. Toutefois la correspondance révèle que l'écrivain songeait à son roman déjà à la fin de 1877. Mais il a vu trop grand, il se décourage : d'où une réorganisation qui serait de l'été 1878. A la fin de la même année il « a conçu et consommé l'unité technique de son roman. Il en a fortement défini le centre ». Suit un sommeil de deux ans : Maupassant s'occupe de sa situation, de ses malaises, de son volume de vers. En outre il adhère au naturalisme. En 1880 a lieu le voyage en Corse qui apportera quelques pages au roman. Le 7 mai 1881 un épisode est publié dans *Le Gaulois.* En février 1883 *Une Vie* paraît en feuilleton dans le *Gil Blas* et en volume au mois d'avril.

La Normandie fournit le cadre. Maupassant forge des noms sur des modèles existants. Pour créer La Vrillette il s'inspire du château de Serville. Les malheurs domestiques de sa mère forment le substrat du récit. M. Vial explique avec finesse le phénomène : « *Une Vie* a été conçu... dans cet âge que nous disions intermédiaire entre l'adolescence et la vraie maturité, où les impressions enfan-

tines demeurent si vivaces et reconnaissables. *Une Vie a* été écrit par le fils infiniment tendre de Laure, orphelin volontaire de Gustave de Maupassant ». Laure fournit à Jeanne, l'héroïne, certains traits, comme Julien doit nombre des siens à Maupassant père. Sur ce fond d'expérience vivante se greffent les lectures qui opéreront la transposition artistique. Flaubert, évidemment, reste le grand initiateur : il a donné à Maupassant des aperçus psychologiques sur le bovarysme, qui est essentiel ici. Les Goncourt, Zola et Barbey d'Aurevilly apportent chacun leur contribution à l'œuvre. Reste la mise en ordre, faite de repentirs et de remaniements. M. Vial consacre la plus grande partie de son travail à les reproduire. Il signale que des passages entiers ont été supprimés, des personnages sacrifiés. Il cherche et trouve à ces modifications une raison : nous participons ainsi, grâce à lui, à la logique vivante de l'esprit qui s'incarne en une œuvre par des mouvements successifs et progressifs. Nous apprenons comment et pourquoi les caractères ont évolué en cours de création. « De quelque nature que soit le repentir de l'auteur, sacrifice ou variante, qu'il intéresse l'épisode, le personnage ou le thème, toutes les retouches prouvent que, de 1878 à 1881, Maupassant évoluait vers une unité plus rigoureuse de l'*art du roman* : l'analyse décèle au principe de toutes les modifications un sens exigeant de l'organique, le désir d'ajuster chaque trait à l'effet de l'ensemble » (p. 81).

Telle quelle l'étude de M. Vial est excellente : fondée avant tout sur les textes, elle en tire des constatations que d'ingénieuses hypothèses expliquent. Sur deux points nous aurions aimé la trouver un peu plus développée. N'eût-on pas pu caractériser autrement que par une simple énumération les passages où Maupassant exprime les émotions de ses personnages ? De même, l'influence des Goncourt, nous serions tenté de la voir un peu plus importante que ne le fait M. Vial, qui parle de *Madame Gervaisais* et de *Renée Mauperin*. Nous nous demandons, en effet, si l'écrivain n'a pas été marqué par l'écriture artiste. Il avait réfléchi sur les conditions de l'art littéraire. Peut-être même avait-il analysé et démonté le style des principaux écrivains de son temps [1]. Or, dans *Une Vie*,

1. Une phrase de P. Bourget le laisserait supposer. Dans l'étude sur Renan (*Essais de psychologie contemporaine*), on trouve : « Un mot significatif fut prononcé à son endroit par un des plus savants disciples de Gustave Flaubert, un jour que nous discutions ensemble sur la rhétorique de la prose contempo-

nous trouvons deux traits stylistiques qui sont propres aux Goncourt : la mise en évidence de l'adjectif en lui substituant le substantif abstrait correspondant [1] et la répétition de mots identiques ou de même nature [2]. Il est possible donc que Maupassant ait retenu des Goncourt ces particularités. Subsistent-elles dans ses œuvres ultérieures ? Un examen du style de Maupassant pourrait nous le dire. Ces réserves n'enlèvent rien à la bonne étude de M. Vial, qui est un bel exemple de critique génétique. R. Pouilliart.

May Daniels. *The french drama of the unspoken.* Edinburgh Univ. Press, 1953. 15 × 23, 263 p. (Edinburgh univ. Public. Lang. and Literature, 3).

Cette étude sur le rôle du silence — ou mieux de « l'inexprimé » — dans la conception dramatique, Mlle Daniels l'a entreprise avec beaucoup de conscience et d'érudition. Elle ne s'est pas bornée à la seule figure de Jean-Jacques Bernard, chef de file de l'école de l'inexprimé, mais a élargi les horizons en nous offrant un tableau complet du théâtre français moderne. Elle s'est même attachée, dans une excellente introduction, à déterminer le rôle du silence et sa valeur dramatique, d'Eschyle à Musset, en passant par Sophocle, Shakespeare, Marivaux, Diderot et Hugo. Les plus volubiles d'entre eux se sont vus obligés de faire sa part au mutisme, et rien n'est plus plaisant que d'entendre Diderot prêcher la presque suppression du dialogue par le geste, l'attitude et l'action pure : « J'ai dans la tête un moment de théâtre où tout est muet » !

Mais l'attention de Mlle Daniels se porte en particulier sur l'œuvre de Maeterlinck. Deux chapitres admirablement conduits analysent son œuvre en fonction du théâtre de « l'inexprimé ». Maeterlinck s'était assigné la tâche de rapprocher de nous par son symbo-

raine. Nous avions démonté la phrase de tous les manieurs du verbe qui ont quelque crédit dans l'opinion des lettrés ».

1. « ...Les hasards charmants que dans le désœuvrement des jours, la longueur des nuits, la solitude des espérances... » ; « la désolation des paysages », « le retentissement des vitres s'augmenta de la sonorité des rues » (Première version, citée par Vial, p. 62). Pour les Goncourt, voir l'étude de Bourget dans *Essais de psych. cont.*, t. II, (éd. déf. Plon), p. 161-174.

2. ...« Ses yeux étaient bleus, de ce bleu opaque », « la déchirure s'agrandit comme un voile qui se déchire », « le ciel devint rose, d'un rose joyeux ».

lisme poétique le chant de l'infini, le silence de l'âme et des dieux, celui de la destinée et surtout de la fatalité, tandis que s'effacent aux yeux du spectateur l'individualité de l'acteur ainsi que le sens littéral des mots.

La présence de la mort dans les premières pièces (*Princesse Maleine, L'Intruse, Pelléas et Mélisande*), son envahissement dans les cœurs, la montée de l'angoisse chez le personnage comme chez le spectateur, sont autant d'illustrations de ce dialogue que poursuit, par-dessus le dialogue réel, l'âme avec les forces de la fatalité. Ils contribuent d'ailleurs à créer le climat d'attente cher aux adeptes du silence dramatique. Cependant, lorsque Maeterlinck — sous l'influence de Georgette Leblanc — remplacera le thème de la mort par celui de l'amour, il abandonnera *ipso facto* la conception de l'inexprimé : l'introduction de ce nouveau thème coïncide, en effet, avec l'idée nouvelle que l'humanité est capable de se libérer de sa destinée et que la volonté est capable de lui conférer cette liberté. L'attitude du personnage, jusque-là uniquement réceptive et passive, fait place à une attitude de volonté qui se traduit par un dialogue précis.

Sa théorie dramatique, Maeterlinck l'a définie dans un essai qui fait partie du *Trésor des humbles* : *Le tragique quotidien*. Dans la vie quotidienne, le tragique se manifeste en ordre principal dans les silences. Le théâtre tragique, s'il veut rester dans la réalité, se devra de conserver ces silences et de les rendre suggestifs. Mais à quoi bon le nier ? Maeterlinck en scène m'a toujours donné l'impression d'« irréalité ». Son langage théâtral souffre de la même immatérialité que la peinture de Botticelli, le plus symboliste des anciens ! Et l'explication de ce phénomène par Mlle Daniels ne me satisfait qu'à moitié : j'admets que la concentration du drame maeterlinckien sur un seul aspect de la vie, celui de l'homme subjugué par la destinée et totalement privé de volonté, peut avoir faussé l'optique réaliste que Maeterlinck s'était imposée. Mais cette optique me semble bien plus battue en brèche par ses procédés poétiques : les dialogues dépouillés à l'excès, la grâce poétique de certaines scènes de Pelléas, la volonté évidente d'obséder par les répétitions verbales, ont porté plus de préjudice à son réalisme que la psychologie des personnages. L'un et l'autre contribuent sans doute à laisser le spectateur insatisfait ; mais j'aurais aimé que Mlle Daniels s'attachât aussi au dialogue, puisqu'elle avait affirmé dans son introduction qu'elle s'intéressait surtout, parmi

les différents facteurs qui régissent l'œuvre dramatique, à celui du langage.

Cependant, l'impulsion est donnée : le théâtre français va se libérer des pièces roses et des pièces rosses ! Ce sont les pièces de Maeterlinck que la génération des expérimentateurs — hommes de laboratoire travaillant en champ clos — mettent à l'affiche. Voici Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et les Pitoëff. Comme toujours, le théoricien suit les hommes d'action : Jean-Jacques Bernard ne publie sa *Valeur du Silence dans les arts du spectacle* qu'en 1930. Pour lui, un sentiment commenté perd de sa force : la logique théâtrale n'admet pas les sentiments que la situation n'impose pas et, si la situation les impose, il n'est pas besoin de les expliquer. C.Q.F.D. Le moyen d'expression de la vérité profonde réside, pour lui comme pour Maeterlinck, dans le dialogue sous-jacent, c'est-à-dire celui que suggère le choc des répliques, et non dans les répliques mêmes. J.-J. Bernard a écrit le classique du théâtre de l'inexprimé : *Martine.* Citons aussi le *Secret d'Arvers* et le *Printemps des autres,* dont les réticences se prêtent si bien à l'audition radiophonique.

Et pourtant, malgré son souci de réalisme, le théâtre de l'inexprimé devait, tôt ou tard, aboutir à un échec. Est-ce la technique préconisée qui est en faute ? Non, sans doute. Mais cette même technique se prête admirablement à la mise en scène de cas freudiens (toute l'école du silence doit beaucoup à Freud) et ainsi, par un paradoxe inévitable, le réalisme tel qu'il fut conçu par J.-J. Bernard devait aboutir à l'anormal et à l'invraisemblable. Les dernières pages de l'étude de Mlle Daniels sur les causes de faiblesse de la théorie de l'inexprimé nous confirment que la trop grande simplicité de langage appauvrit nécessairement l'œuvre théâtrale et qu'il faut préférer une pièce bien écrite à une pièce bien faite. Non seulement la poésie amplifie le drame, comme chez Shakespeare, mais le langage précis est nécessaire à la profondeur psychologique et à l'intensité dramatique, ceci particulièrement dans le domaine roman. Le « tragique quotidien » n'est pas la vraisemblance : réalisme n'est pas vérité, confusion éternelle qui fait oublier qu'au théâtre le public ajuste sa vue à l'optique théâtrale, en particulier au langage. Remercions Mlle Daniels de nous en avoir fait ressouvenir.

R. Motmans.

Alonso ZAMORA VICENTE. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid, Editorial Gredos, [1955]. 14 × 20, 198 p. (BIBLIOTECA ROMÀNICA HISPÀNICA. II. ESTUDIOS Y ENSAYOS).

M. Zamora Vicente réédite à l'intention des lecteurs espagnols, avec quelques additions et modifications, l'étude stylistique qu'il avait publiée à Buenos Aires en 1951 et qui avait été accueillie avec faveur. Fine, mesurée, pénétrante, clairement composée et agréablement écrite, elle sera certainement de nature à réconcilier avec la stylistique ceux qui ont été mis en garde par ces recherches imprudentes ou trop systématique où des philologues dépourvus de sensibilité esthétique réduisent en recettes l'art de tel ou tel grand écrivain. A dire vrai, M. Zamora Vicente était favorisé par le terrain privilégié sur lequel il s'engageait, et qu'il a eu le mérite de savoir choisir. Valle-Inclán en effet, et surtout le Valle-Inclán des *Sonatas*, est principalement un styliste, un homme qui s'attache très consciemment à ciseler avec soin et persévérance des phrases harmonieuses et suggestives. Qu'on ne voie dans ce jugement aucune arrière-pensée péjorative. Valle-Inclán n'était sans doute pas un grand esprit, mais c'était assurément un très grand artiste ; et, malgré ma répugnance personnelle envers l'inhumaine école de l'art pour l'art, à laquelle elles se rattachent, j'admire profondément la prose des *Sonatas*.

Il ne peut être question de reprendre ici l'analyse de M. Zamora Vicente. J'ai lu avec un intérêt particulier les pages où il montre tout ce qu'il y a de théâtral dans les mémoires du marquis de Bradomín, qui forment ces petits romans. Le héros, doublure de Valle-Inclán, pose pour le spectateur à la manière de son créateur lui-même. Ses gestes, ses attitudes, ses regards, ses expressions, ses inflexions de voix, tout est savamment étudié pour étonner le bon public. De temps en temps, il ne manque pas de jeter un coup d'œil vers la salle pour s'assurer de l'effet produit. Dans quelle mesure l'auteur se prend-il lui-même à ce jeu, d'une candeur un peu désarmante, et dont on ne peut s'empêcher de sourire, mais pour lequel il n'avait que trop de propension — la chose est difficile à savoir. La question soulève implicitement celle des rapports entre Valle-Inclán et Bradomín, mais, de quelque façon qu'on y réponde, elle ne diminue aucunement l'étonnante magie évocatrice du style. On se rappelle que, parmi les perversités dont le marquis de Bradomín se pare complaisamment avec ce mélange d'affectation et

d'ingénuité, figure la recherche des voluptés les plus étranges et les plus raffinées. Quand on sait que le tact passe pour le plus voluptueux de nos sens, on n'apprend pas sans surprise que les sensations tactiles sont rares dans les *Sonatas*. Ce qui domine, ce sont les sensations olfactives et surtout, de beaucoup, les sensations visuelles et auditives. « Avant tout, écrit M. Zamora Vicente, Valle-Inclán *entendait* et *voyait* » (p. 168). En somme, toujours le théâtre. Et peut-être faudrait-il en conclure que Bradomín est plutôt un fanfarron de débauche aux appétits simples et brutaux que le roué voluptueux et pervers auquel il veut nous faire croire.

M. Zamora Vicente indique au début de son livre à quels courants littéraires les *Sonatas* lui paraissent se rattacher. Or c'est une idée qui traîne un peu partout que Valle-Inclán doit beaucoup à la lecture d'Eça de Queirós. On aurait été heureux qu'un critique aussi averti que M. Zamora Vicente nous dise son sentiment sur ce point. En fait, Eça n'apparaît pour ainsi dire pas dans son analyse. Il est mentionné une seule fois, et fort discrètement, en note (p. 130), dans une énumération d'auteurs et à propos d'une étude de M. Julio Casares. Pourtant, Bradomín est un peu à Valle-Inclán ce que Fradique Mendes est à Eça : l'homme qu'il n'a pas su être, qu'il n'a peut-être pas osé être, mais qu'il aurait voulu être. Le rapprochement n'est assurément valable que parce que Bradomín et Fradique Mendes, à côté de différences éclatantes, ont eux-mêmes des traits communs — au premier chef le goût de l'attitude théâtrale, le désir d'« épater le bourgeois », la pose pour la galerie. Indépendamment même de Fradique Mendes, quiconque est familier avec la vie et l'œuvre du romancier portugais ne peut s'empêcher de penser à lui quand il lit les pages de M. Zamora Vicente sur le donjuanisme, la religiosité romantique et sentimentale, le satanisme et la superstition dans les *Sonatas*. Ce qui ne veut pas dire que Valle-Inclán ait imité Eça. Mais les deux écrivains partagent des goûts, des sentiments et des tendances qu'ils doivent en partie — en partie seulement, car il y a naturellement bien d'autres éléments — aux mêmes lectures et aux mêmes admirations, au premier rang desquelles il faut sans doute placer Flaubert et Baudelaire.

Robert Ricard.

Notes bibliographiques

Ouvrages généraux et bibliographies

La recherche scientifique est faite de certaines abnégations. C'en est une de consacrer ses quelques loisirs à la confection de répertoires : les problèmes soulevés par l'inventaire requièrent au moins la direction d'un spécialiste tandis que celui-ci est naturellement tenté par les soucis moins impersonnels et moins désintéressés de la découverte, de l'analyse littéraire ou de la synthèse. Aussi, faut-il témoigner de l'admiration et de la reconnaissance envers ceux qui, dans les circonstances ingrates de notre temps, ont assumé à eux seuls la longue et minutieuse préparation matérielle de travaux qu'on se contente de qualifier souvent d'incomplets alors qu'ils épargnent aux lecteurs d'innombrables dépouillements.

Je citerai tout d'abord M. Brian WOLEDGE, professeur à l'Université de Londres, qui vient de nous donner une *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500* (Genève, Droz-Lille, Giard, 1954. 16 × 25, 181 p. SOC. DE PUBL. ROMANES ET FR., XLII). J'avoue ma perplexité : pourquoi avoir éloigné les romans en vers ? Est-ce pour limiter la tâche ; mais alors pourquoi ne s'en être pas tenu aux premiers siècles, le XIIe et le XIIIe ? L'auteur ne s'est pas expliqué à ce sujet. — Du roman il adopte la définition moderne, car, en fait, la terminologie médiévale est bien imprécise, qui appelle parfois *conte* un roman. D'autre part, dans chaque article, évitant un double emploi avec les grandes bibliographies de Holmes et de Bossuat, M. Woledge se contente de mentionner les ouvrages essentiels sur le roman et ses éditions, s'attachant à d'autres éléments sacrifiés ailleurs : la liste des manuscrits, la date de composition, les sources, la patrie. Et c'est en parcourant ces nombreux renseignements qu'on entrevoit les raisons qui ont déterminé l'auteur : beaucoup de romans en prose du XIVe et du XVe siècle sont inédits et il était urgent de les répertorier et de tenter de futurs éditeurs. Déjà Georges Doutrepont, dans ses *Mises en prose...*, avait signalé tant d'œuvres mineures inexplorées et c'est notre maître que M. Woledge rappelle le plus souvent.

Il a écarté de ses romans *Aucassin et Nicolette* « qui est plutôt un ouvrage dramatique qu'un roman ». D'accord uniquement pour le mode de récitation et c'est trop peu, à mon sens, pour considérer cette œuvre comme un drame : elle n'est pas destinée à la représen-

tation et son sujet est celui d'un roman. Cette *chantefable* est un roman chanté et dit par deux personnes au moins au lieu d'être lu par une seule : c'est là une différence curieuse, mais accessoire tout de même. — Je dois remarquer en outre que les sources indiquées pour le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse (p. 65) sont celles que L. Michel a découvertes, mais il ne s'est occupé que des légendes épiques *carolingiennes*. L'œuvre de notre Liégeois est un magma qu'on ne réussira pas à étudier avant longtemps et qui doit aux chroniques, aux chansons de geste, aux vies de saints, etc.

A lire les têtes d'articles seulement, on suppose que l'auteur a dû perdre courage plus d'une fois devant tant de titres qui couvrent des rédactions si différentes depuis les premiers manuscrits jusqu'aux incunables. Puis, à lire les longues mentions, on reconnaît qu'il a recueilli ses renseignements non seulement dans les catalogues de manuscrits, mais aussi dans de multiples monographies, au cours de ses lectures. C'est un état de la science qu'il nous offre, et même il nous annonce les éditions que l'on prépare. Pour une telle information, merci !

Nous n'avons pas encore une bibliographie des trouvères et c'est fâcheux pour nos recherches. Par contre, les 2542 poésies du Midi sont déjà bien cataloguées dans la *Bibliographie der Troubadours* d'Alf. Pillet (1933) complétée, si l'on peut dire, par la *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal* de Clovis Brunel (1935). Il restait à inventorier les structures métriques ; tâche longue et ingrate que s'est imposée pendant la guerre le regretté István Frank. Il a publié le premier tome de son *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. Introduction et répertoire (Paris, Champion, 1953. 16 × 35, LII-195 p. Bibl. de l'École des Hautes Études, 302). Tâche ingrate mais combien avantageuse pour l'historien des lettres ! L'originalité des chansons réside surtout dans le choix de la mélodie et de la structure. Encore faut-il pouvoir être à même d'apprécier cette dernière par comparaison : un répertoire général, riche de tous les éléments (ordre des rimes, mètres, strophes) pouvait seul nous la permettre et, à l'occasion, suggérer des rapprochements, voire des découvertes d'imitations. Au cours de sa longue enquête, I. Frank a soulevé bien des problèmes et en a résolu plus d'un : les rapports entre le *Lai Markiol* provençal et *Flour ne glais* (R. 192))de Gautier de Coinci, pièces de même formule métrique, qui remonteraient, ainsi qu'un poème latin, à une pièce française aujourd'hui perdue. Sur la composition du *descort*, notre auteur a des vues toutes nouvelles. Nous attendons les *Index* de ce répertoire monumental qui, sans réserve aucune, est parfait.

Nous aurions dû signaler la publication en 1947 de l'*Introduction à la linguistique française* de Robert-Léon Wagner (Lille, Giard-Genève, Droz. 16 × 25, 142 p. Soc. des Publ. romanes et fr., XXVII) consacrée principalement à la bibliographie des ouvrages

et travaux importants. Voici l'occasion de réparer cet oubli, car l'auteur vient de nous donner un *Supplément bibliographique*... 1947-1953 (ibidem, 1955. 16 × 24, 71 p.) Pour les études littéraires, on consultera avec profit le *Lexique des écrivains* (pp. 35-36), *Le style des écrivains* (pp. 41-43). — Remarque : à l'Index, il faut retrancher 2 du numéro de la page à laquelle on renvoie. O. JODOGNE.

— L'édition espagnole peut être fière d'avoir sorti l'*Enciclopedia Universal Herder*, un beau volume de 2342 colonnes sur papier bible, imprimé avec le plus grand soin et enrichi de très nombreuses illustrations dans le texte et hors-texte (Barcelona, Editorial Herder, 1954, 12 × 20). Il s'agit d'une adaptation pour les pays de langue espagnole du *Herders Volkslexikon* paru à Fribourg-en-Brisgau, en 1951 : celui-ci n'a été que partiellement traduit, certains de ses articles ont été écourtés ou supprimés, d'autres ajoutés ou développés.

Selon le principe adopté dans l'édition allemande, on a exclu tous les termes du langage courant ou littéraire, qui appartiennent aux dictionnaires usuels, afin de laisser la plus grande place possible à une infinité d'autres vocables qui relèvent plus proprement des sciences et de la technique. Pour être informé rapidement sur quantité de choses de notre civilisation et de notre univers, cette *Enciclopedia* sera un auxiliaire précieux et des plus maniables. Notons qu'elle renseigne de façon particulièrement sérieuse sur le catholicisme, tout en exposant très objectivement, dans les questions philosophiques, morales ou religieuses, les opinions divergentes.

L'histoire littéraire a été, semble-t-il, équitablement et diligemment traitée. Aussi ne nous arrêterons-nous pas à discuter la valeur de telle ou telle notice : il est évidemment difficile de formuler en trois ou quatre lignes un jugement précis, complet et nuancé. Et arrivât-on à le faire, il est sûr qu'on ne satisferait pas encore tout le monde. Reconnaissons plutôt que l'on a parfois réussi d'excellents condensés.

Mais assurément aussi et inévitablement, on a commis des erreurs. Les éditeurs n'en doutent pas, qui prient les lecteurs de les leur signaler. Dans les domaines qui nous touchent de plus près, nous en avons relevé quelques-unes que l'on aura à cœur, nous en sommes sûr, d'éliminer d'une nouvelle édition, que nous souhaitons prochaine.

Le grand explorateur Guillaume de Ruysbroeck figure, à tort très probablement, sous la rubrique Ruysbroeck, puisque aussi bien on le dit là originaire d'une localité nommée Rubruck. Puis, comme si Ruysbroeck-lez-Bruxelles devait renier son plus illustre fils, voici, que, au même endroit, Jean Ruysbroeck est transplanté au Nord et devient un « mystique hollandais ». Sous sa poussée, dirait-on, ne voilà-t-il pas alors que Thomas a Kempis, refoulé vers l'Est, devient un mystique allemand ! Les origines germaniques de l'*Enciclopedia* seraient-elles responsables de pareilles annexions ? On se le demande quand on voit encore Mercator, le fameux géographe de Charles-Quint, né à quelques kilomètres au sud d'Anvers, natu-

ralisé allemand, lui aussi. On s'étonne d'ailleurs qu'Anvers même n'ait pas été notée comme ville allemande, de 1940 à 1944, par exemple, car on nous apprend qu'elle passa à l'Autriche en 1714, à la France en 1794, aux Pays-Bas en 1814 et, enfin, à la Belgique en 1830. C'est, à tout le moins, une singulière façon de parler d'une cité qui n'est en rien comparable ni à Tanger ni à Gibraltar. A propos du Congo Belge, une phrase aussi garde comme un relent de certaines convoitises des grandes puissances. Mais je m'écarte peut-être trop du cercle des lettres et des idées qui doit rester celui de cette revue ; on me le pardonnera cependant, je l'espère, et même d'ajouter encore deux mots à ce chapitre, pour le plaisir qu'on aura d'apprendre que Gand est réputé pour son sucre et Bruxelles pour ses textiles. Notre capitale a d'ailleurs le privilège de posséder une triple université : « flamenca, francesa e internacional » ! Louvain doit se contenter modestement d'une seule : une université catholique où, qui sait ? l'enseignement se donne peut-être encore en latin. En revanche, notre bonne ville de Louvain sera désormais renommée dans le monde entier pour ses dentelles..., des *encajes*, qui valent bien l'*azúcar* des Gantois !

P. G.

Littérature espagnole

Le Cid

La librairie Klincksieck de Paris a inauguré une collection nouvelle, qui sera accueillie avec faveur par tous ceux qui s'intéressent à l'Espagne. Elle s'intitule TÉMOINS DE L'ESPAGNE — Textes bilingues — et se propose de mettre à la portée d'un large public les principales œuvres de la littérature espagnole. D'une part, elle offrira aux jeunes hispanisants des textes sûrs, qu'on ne trouve pas toujours aisément en librairie. D'autre part, grâce aux traductions qui les accompagnent, elle permettra au public cultivé de prendre contact avec des œuvres réputées, qui ont exercé une influence notoire sur la postérité littéraire de l'Espagne et des autres pays.

On avait toutes raisons d'inaugurer la collection par le *Poema de mio Cid*. C'est M. E. KOHLER, professeur à l'Université de Strasbourg, qui a signé ce premier volume (1955. 14 × 21, XXXII-118 p. doubles. Prix : 780 fr.fr.). Il nous y présente le texte établi par Menéndez Pidal, et, en regard (avec la même pagination que le texte et la même numération des vers et des lignes) sa traduction, qui est parfaite. Le public français dispose enfin ainsi d'une traduction complète et exacte du fameux poème. M. Kohler n'y a ajouté qu'un minimum de notes, mais elles me paraissent suffisantes. Son introduction, également sobre, dit bien tout ce qu'il fallait dire.

Que pourrait-on souhaiter de mieux ? Peut-être une présentation matérielle plus belle, moins « livre classique », surtout si l'on veut plaire aux gens qui ont quitté les bancs de l'école. Quelques illustrations aussi et, tout au moins, une carte de l'ancienne Espagne.

Quoi qu'il en soit, à tous égards, cette collection est une très heureuse initiative, qui surclasse de beaucoup la collection des Cent Chefs-d'œuvre étrangers de la Renaissance du Livre. P. G.

Amérique espagnole

L'Amérique de langue espagnole par les textes de MM. Delpy et Darmangeat (Paris, Hachette,1954. 12 × 19, 378 p.) rappelle naturellement par son titre et son aspect extérieur *L'Espagne par les textes* que MM. Delpy et Viñas ont publié jadis à la même librairie. En fait, les deux ouvrages sont assez dissemblables. L'*Espagne par les textes* était bien, si je ne me trompe, un livre qui devait parfaire l'étude de l'espagnol tout en découvrant le charme de l'Espagne à travers surtout la littérature moderne. Dans le nouveau volume, au contraire, c'est principalement l'Amérique elle-même qu'on veut faire connaître grâce à l'espagnol censé connu. M. Darmangeat, que la mort a contraint de continuer seul l'œuvre qu'il avait entreprise avec M. Delpy, nous le dit d'ailleurs explicitement dans son Avant-Propos : « Il est souhaitable que les étudiants n'abordent pas la Faculté sans une vue d'ensemble sur les civilisations du continent hispano-américain... Nous avons choisi de montrer, dans une continuité assez souple... certaines lignes de force, particulièrement importantes, du développement historique ». On comprend, du reste, que l'art et la littérature de l'Amérique latine eussent difficilement permis de constituer une anthologie analogue à celle qui présente l'Espagne.

Les textes littéraires, cependant, ne manquent pas dans ce livre-ci. Les illustrations non plus, elles sont même beaucoup plus abondantes que dans l'autre. Mais, généralement, c'est le document qui domine et, peut-être avec un peu trop d'insistance, celui qui témoigne des anciennes civilisations. Sur quoi, M. Darmangeat s'est expliqué d'avance en nous avertissant que « les motifs précolombiens s'inscrivent... en contrepoint tout au long de ces pages, comme ils s'inscrivent dans la chair, dans les traditions, les tendances actuelles de l'Amérique hispanique ».

Les titres des livres : *Le précolombien — De la découverte à l'évangélisation — Le siècle des lumières et l'éveil de la conscience américaine*, etc., de même que les titres de quelques chapitres : *Gauchismo — L'indigénisme* — et les 30 pages seulement qui sont réservées à « la nature » et aux « villes » montrent assez les préoccupations qui ont inspiré les auteurs. De l'Amérique espagnole ils nous ont donné une espèce de somme, plus austère assurément que le recueil centré sur l'Espagne. Mais les étudiants, et pas eux seuls, tireront le plus grand profit à visiter ainsi l'Amérique en profondeur, sous la conduite d'un homme qui la connaît si bien et qui nous a donné naguère une remarquable anthologie de sa littérature (Cf. *Lettres Rom.*, III, 1949, p. 169). P. G.

Aldana

De Francisco de Aldana, capitaine des armées de Philippe II et poète de l'école de Garcilaso de la Vega, on n'avait plus réédité convenablement les œuvres depuis la fin du xvi[e] siècle. Il est heureux que M. Manuel Moragón Maestre nous les redonne dans la Biblioteca de Antiguos Libros Hispanicos (Sér. A, Vol. XII et XXIII), d'après les éditions de 1593 (pour la I[ere] partie) et de 1591 (pour la II[e]), qu'il a scrupuleusement reproduites aussi bien en ce qui regarde leur orthographe que leur structure (Madrid, C.S.I.C., 1953, 12 × 18, xiv-235 et 289 p.). P. G.

Pinto Delgado

João Pinto Delgado est un poète fort peu connu, quoique Menéndez Pelayo ait pu dire de ses *Trenos de Jeremías* qu'il n'y avait guère de meilleures *quintillas* dans tout le xvii[e] siècle et qu'il n'y en avait pas d'aussi simples, d'aussi inspirées, d'aussi riches de sentiment. Ce sont précisément ces *Lamentations de Jérémie* et d'autres poèmes publiés à Rouen en 1627, que M. I. S. Révah a réédités, et à Lisbonne, car Pinto Delgado était Portugais (*Poema de la Reina Ester.* Lisbonne, Institut Français, 1954, 13 × 19, xl-374 p.).

Se réservant de nous donner ailleurs une étude de l'œuvre même de Pinto Delgado, M. Révah a spécialement consacré son Introduction à préciser, à l'aide de documents nouveaux, les données concernant la biographie de notre poète, sa famille et aussi le milieu judaïsant de Lisbonne, celui de Rouen surtout, qui sous son impulsion, devint particulièrement actif et fervent.

Pour nous, ce qui nous a frappé le plus dans cette histoire de Pinto Delgado, c'est la place importante qu'y occupe Rouen. Il apparaît ainsi, une fois de plus, que cette ville fut une des portes par où entrèrent en France aux xvi[e] et xvii[e] siècles les idées et les œuvres de la Péninsule. C'est à Rouen que le Cid de Guillén de Castro dut quelque jour « débarquer ». C'est à Rouen, comme l'a montré Bremond, que les mystiques d'Espagne trouvèrent d'abord un accueil chaleureux.

Mais les pérégrinations de Pinto Delgado et ses relations attirent pareillement l'attention sur une autre ville, à quelques centaines de kilomètres plus au nord : Anvers, qui, à côté de ses activités commerciales et grâce à elles, a singulièrement favorisé les échanges internationaux des idées. La grande métropole des Pays-Bas est alors un carrefour où se rencontrent les gens du Sud et ceux du Nord, les juifs, les catholiques, les protestants et tous ceux qui vivent plus ou moins à la lisière ou en marge de l'orthodoxie. En particulier, pour la diffusion des œuvres espagnoles, elle est un centre dont on découvre toujours davantage l'extraordinaire rayonnement.

N. Kerremans.

Sor Inés de la Cruz

L'Université de Buenos Aires a publié une édition critique du *Primero Sueño* (975 vers), que la poétesse américaine Sor Juana Inés de la Cruz écrivit vers 1690, à l'imitation de Góngora (Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1953. 14 × 22, 87 p.).

Le texte a été revu sur les anciennes éditions et des leçons nouvelles nous sont proposées. Mais à part cela et quelques notes, on n'a fait que reproduire, en traduction espagnole, des commentaires de Pfandl et surtout de Vossler.

El mundo en el sueño de Vossler, p. 7-17, caractérise le poème et le situe aux frontières du baroque et de l'époque des Lumières : il est remarquable de voir Sor Juana s'enthousiasmer pour les découvertes de la science et aspirer à déchiffrer les énigmes du monde. L. Pfandl, de son côté, tente une interprétation du poème, dont la structure, dit-il, ressemble à celle d'un tryptique d'autel gothique (p. 18-31).

P. G.

Cadalso

— L'édition des *Cartas marruecas* de José Cadalso, A Selection, Edited... by L. B. Walton. London, 1954. 10 × 16, 6 + 149 pages (Bell's Spanish Classics), présentée de façon commode et agréable, sera certainement utile. Puisqu'il s'agit d'un livre soclaire, on peut cependant faire quelques critiques d'ordre pédagogique. Les notes explicatives, très élémentaires, sont rejetées à la fin du texte. Combien d'élèves iront-ils les consulter à cette place ? (Rappelons en passant, p. 112, que la capitale de la province de Murcie n'est pas Carthagène, mais bien... Murcie elle-même). Le vocabulaire qui suit ces notes aurait pu être sensiblement allégé : il est encombré de mots superflus. Je n'ai pas l'expérience des élèves anglo-saxons, mais je doute qu'ils soient obtus au point de ne pas comprendre tout seuls que *agricultura* signifie *agriculture*, *manufactura*, *manufacture*, *opinión*, *opinion*, et ainsi de suite. L'inclusion dans le vocabulaire de termes de ce genre a peut-être été inspirée par la peur des « faux amis » ; le seul procédé efficace, en pareille matière, semble la note au bas de la page. M. Walton s'est largement servi de l'édition donnée aux « Clásicos castellanos » (nº 112) par M. Juan Tamayo y Rubio. Cette dette, loyalement reconnue, n'ôte pas tout mérite à son introduction, qui présente heureusement Cadalso, son œuvre et son époque. Sur un point, toutefois, M. Walton a été victime de son guide. M. Tamayo, je ne sais pourquoi, n'a pas cru devoir évoquer l'ambassade marocaine d'el-Ghazzâl en 1766, événement bien connu et dont il avait parlé lui-même dans un travail antérieur, paru en 1927 (cf. *Bulletin hispanique*, 1936, p. 540-541, et 1939, p. 205). M. Walton, à sa suite, commet la même omision. Le fait a cependant son importance et il était de nature à intéresser de jeunes lecteurs.

Robert Ricard.

A. Bello

Les études de l'humaniste vénézuélien Andrés Bello [1781-1865] représentèrent, selon M. Pedro Grases, un apport essentiel à l'élucidation de la littérature espagnole de l'époque du *Poema del Cid.* Servi par sa merveilleuse intuition il réussit, quoique privé de documentation, à découvrir bien avant M. Menéndez Pidal le lien intime entre l'épopée espagnole et l'histoire. Etudiant le *Poema del Cid,* il fut des premiers à discerner sa très grande valeur et à percevoir sa division tripartite. Il eut surtout le mérite d'en définir le système d'assonances. (*La Epica española y los estudios de Andrés Bello sobre el Poema del Cid.* Caracas, 1954. 14 × 20, 273 p.). C. De Heu.

— Écrites entre 1945 et 1949 et dispersées dans des publications sud-américaines, les douze études de M. Pedro Grases sur Bello sont une sorte d'hommage au «premier humaniste» d'Amérique (*Doce estudios sobre Andrés Bello.* Buenos Aires, Editorial Nova, 1950. 15 × 21, 184 p.) Celui-ci a, en effet, repensé la culture classique européenne et particulièrement espagnole, dont se sont nourries les jeunes nations issues du libéralisme. M. Grases montre d'ailleurs l'empreinte durable dont le marquèrent Lope de Vega, les églogues de Garcilaso et de Figueroa ainsi que le Don Quichotte du discours aux chevriers. Dans le vaste programme qu'il conçut pour une revue on découvre, en outre, tout l'idéalisme de ce lettré, dont la réputation littéraire et l'influence intellectuelle dépassent largement le Vénézuéla et sa patrie d'adoption, le Chili. Certains vont même jusqu'à le vénérer à propos de son *Poema de la vacuna.*

M. Grases nous procure une bibliographie de 153 numéros, qui donne une idée de la place qu'occupe Bello dans la culture de l'Amérique espagnole. Dans la chasse qu'il a faite à ces documents, il a déployé une argumentation serrée et n'a avancé qu'avec prudence.

Au sujet de ses rapports avec la littérature française, notons que Bello n'ignorait pas Voltaire, qu'il admirait Béranger comme un homme éminent et qu'il traduisit Delille et Hugo.

Louis-G. Lefebvre.

XXe siècle

D'un ouvrage en collaboration intitulé *De Katholieke Literatuur in de XXe eeuw* (Anvers, Sheed et Ward, 1954. 17 × 24, 46 p.), nous détachons les pages que M. J. Terlingen a consacrées à la littérature espagnole de 1900 à nos jours : *De Katholieke Literatuur in Spanje van 1900 tot heden.*

Au début du siècle, on ne peut parler que d'une littérature catholique sporadique, du fait qu'elle n'a pas encore su toucher la conscience.

En poésie, la génération de 1920 n'a guère connu qu'un souci d'esthétique, la « poesía pura ». Quelques-uns cependant font exception : ainsi la soif de Dieu est une obsession chez Unamuno, tandis

que Darío, les frères Machado, Diego et Valbuena Prat déjà marquent la transition vers la nouvelle génération.

Aux environs de 1930, à cause de l'agitation sociale, la poésie subit un grand revirement : Vivanco, Panero attachent de plus en plus d'importance aux motifs de l'existence de l'homme, à ses joies et à ses tristesses, à sa dépendance de Dieu :

Dame fuerza, Dios mío,
en el silencio de la noche inmensa
para sentir el frío
de la carne indefensa,
¡ la luz del corazón humilde y densa !

(PANERO, *La Catedral de León*).

Ce n'est toutefois qu'avec la génération suivante (1935-1945), chez Garcia Nieto, Valverde, Conde, que l'idée chrétienne devient explicite. A ce moment la poésie est traversée par une tendance existentialiste qui de nouveau n'aboutit qu'en Dieu. Deux pôles, note M. Terlingen, concentrent l'inspiration des poètes : l'Eucharistie et Notre-Dame.

Quant au roman, faute de tradition, il passe par une crise. Les problèmes vitaux, essentiels en poésie, ne sont plus chez Zunzunegui que des accessoires. La génération de 1948 passe à la critique des problèmes nationaux et religieux, et préconise un avenir meilleur.

Lorsqu'un Espagnol s'interroge dit en conclussion M. Terlingen, il entre en dialogue avec Dieu. Mais de nos jours, plus en poésie que dans le roman. A. AMELYNCK.

Littérature française

Ouvrages généraux

Les *Mélanges de linguistique française offerts à M. Charles Bruneau*, professeur à la Sorbonne (Genève, Droz, 1954. 16 × 25, x-268 p. SOC. DE. PUBL. ROMANES ET FR., XLV) intéressent aussi la littérature française. On y remarque un article d'A. BRUN sur le style haletant dans les œuvres dramatiques de la seconde moitié du XVIIIe siècle (pp. 41-47). La phrase hachée traduit alors la parole et fait fi du style : cette *ponctuomanie* fut combattue, mais maintenue dans le mélodrame de fantaisie. Aux approches de 1830, la phrase courte et saccadée réapparaît sous l'influence du *théâtre du livre* conçu uniquement pour la lecture, et les romantiques l'ont incorporée dans le drame en prose. — Y. LE HIR (pp. 49-58) a étudié l'expression littéraire dans *Amaïdée* de Barbey d'Aurevilly. — R. L. WAGNER critique des travaux sur le *Langage des poètes* (pp. 59-67), ceux d'A. Henry et de P. Guiraud, le lexicographe du Symbolisme. — On pourra s'intéresser aussi à ce que G. ANTOINE, le successeur en Sorbonne de Ch. Bruneau, nous dit de *dilettante* et de *dilettantisme* (pp. 161-176). — Et pour comprendre un aspect de la *Comédie Humaine*, il convient de savoir ce que R.

DAGNEAUD pense de sa terminologie nautique (pp. 185-192). — Les wallonismes de Guillaume Apollinaire méritaient d'être relevés par un dialectologue, M. PIRON (pp. 193-207). — Comment comprendre, d'autre part, les vers 184-230 du *Tristan* de Thomas sans avoir lu ce que M. ROQUES nous dit de l'équitation féminine au moyen âge (pp. 219-225) : un commentaire modèle d'un passage obscur ou mal compris. — E. GAMILLSCHEG appuie l'opinion de R. Louis qui supposait à *Girart de Roussillon* une source catalane (pp. 227-233). — Edw.-B. HAM critique l'édition Langlois du *Roman de la Rose* ; il préconise une reproduction plus fidèle des manuscrits de base (pp. 235-239). — Enfin, une étude très délicate de Paul IMBS (pp. 241-261) nous permet de comprendre les diables dans l'œuvre de Rabelais : êtres à la fois spirituels et charnels, monstres repoussants groupés en un royaume organisé, êtres souvent bernés, voilà le concept qu'imposait la tradition à Rabelais et qu'il a respectée inconsciemment, appelant les démons d'un nom tantôt mythologique, tantôt folklorique, tantôt personnel. O. J.

— Les études littéraires sont bien servies dans le recueil luxueux des articles de M. Ehrard LOMMATZSCH, le vaillant coauteur du célèbre *Altfranzösisches Wörterbuch*. Ils étaient éparpillés dans les revues et les voici réunis dans *Kleinere Schriften zur romanischen Philologie* (Berlin, Akademie-Verlag, 1954. 17 × 24, 248 p., h.-t.). Remarquons cette traduction allemande inédite du *Pèlerinage de Charlemagne* (pp. 203-223) et, parmi les rééditions, les études connues des romanistes sur Savaric de Mauleon, *Baudouin de Sebourg*, le motif *benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*, Anatole France et Gautier de Coinci, l'hommage à Adolf Tobler suivi de la correspondance Tobler-Morf. Enfin, nous ne reviendrons sur une étude ancienne que pour redire notre admiration devant cette histoire d'une légende pieuse en faveur dans les Mystères de la Passion : la févresse qui a forgé les clous de la croix. Des recherches sur Jean Michel m'ont confirmé le rôle que Lommatzsch lui attribue : c'est bien Michel qui a trouvé en Hédroit la méchante femme qui, à la fois, forgerait les clous et provoquerait le premier reniement de saint Pierre. Il s'est inspiré de deux légendes indépendantes, mais, s'il a choisi un personnage unique, c'est probablement pour réduire le nombre des acteurs (voyez les doubles rôles de Rodigon et de Maucourant). M. Lommatzsch s'est servi d'une édition tardive de la Passion qu'il a trouvée à Dresde ; c'est une édition très fidèle à l'originale (1487 ?, B.N. Rés. Yf 69). A corriger toutefois : p. 108, Esse *a* Jesus de Nazareth, p. 109, *Ce* meschant.., p. 11, *gros* et menus..., esse la cohorte de *nos* gens ?, p. 112, Hedroit, doulce chamberiere, *helas*..., p. 115, quelque *besoing* que vous ayez, p. 116, a coups *et* force de marteau... O. J.

— L'ASSOCIATION GUILLAUME BUDÉ a publié des *Actes* du Congrès qu'elle a consacré à Tours et à Poitiers, du 3 au 9 septembre 1953, à

l'étude du platonisme d'abord et de Rabelais ensuite (Paris, Belles-Lettres, 1954, 18×20, 422 p.). On lira une allocution de Lucien Febvre, une causerie de M. Roques sur les aspects de Panurge et, ce qui nous aidera beaucoup, la *Position actuelle des problèmes rabelaisiens* par V.-L. Saulnier (pp. 83-104). D'autres contributions sur des points de détail n'ont été que résumées. Pour l'ensemble du XVI[e] siècle, R. Lebègue a fourni une synthèse sur le *Platonisme en France* (pp. 331-352). Signalons enfin une recherche des thèmes d'amour platonicien dans *Le printemps* d'Agrippa d'Aubigné, par H. Weber (pp. 361-364). O. J.

— M. R.-L. Wagner a raison de recommander l'anthologie de J. Bogaert et J. Passeron (*Les lettres françaises*. Moyen-Age. Paris, Magnard, 1954. 17 × 22, 341-16 pp., h.-t., ill.) et d'envisager, dans la préface, que ceux qui le veulent pourraient s'acheminer de l'humanisme moderne à l'humanisme classique. Initiés au moyen âge par ses textes les plus représentatifs qu'encadrent des rappels illustrés de ses formes d'art et de ses grands faits politiques et même industriels, les élèves apprécieront la diversité des thèmes et des genres et, de chaque tranche chronologique, l'esprit féodal ou courtois ou bourgeois. Philologiquement excellent, ce choix reproduit le texte original et, en regard, une adaptation fidèle ou de simples gloses ; en appendice, un sommaire des évolutions linguistiques et, annexé à l'ouvrage, un questionnaire. O. J.

Moyen Age

M. G. Cohen nous a donné une traduction nouvelle d'*Aucassin* (Paris, Champion. 12 × 19, 69 p.). Elle ne serre pas toujours le texte d'assez près. On traduit, par exemple, (Qui vouroit bons vers oïr) *del deport du viel antif* : « de bons vers inspirés d'un auteur antique ». C'est négliger un mot essentiel *deport* ; je comprendrais : « de bons vers que, pour s'amuser, a écrit le Vieillard ». — *biax li dis et cortois* (I, 9) : qu'on sauve donc *courtois* et qu'on ne le traduise pas par *poli* ! (idem, VI, 35) ni par *élégant* (XVI, 2). — *dont se clama orphenine* (V, 14) dit-on de Nicolette prisonnière lorsqu'elle entend les oiseaux qui s'appellent : « elle sentit sa solitude » plutôt « qu'elle se plaignit d'être malheureuse ». — *Nicolete, biax esters, biax venir et biax alers.. biax baisers...* (VII, 22 ss.) devrait être rendu : « Nicolette, avec lui j'aime bien de rester... que j'aime tant baiser » (idem, XI, 33-36). — *ne s'oublia mie* (VIII, 3) : « ne perdit pas son temps » (et non : « ne l'oubliait point »). — Pourquoi traduire *plus es douce... que soupe en maserin* (XI, 14-15) par « tu est plus douce... que la tranche sucrée dans la coupe de bois madré » ? Comprenne qui pourra ! Je pense à l'interprétation de Pauphilet dans les *Contes du jongleur* (p. 118) : « coupe de breuvage aux lèvres qui ont soif ». Pour ma part, j'y vois une soupe (du pain trempé) tout simplement, car je respecte le comique, la façon dont l'auteur se moque d'Aucassin que

son père n'a même pas jugé bon d'armer chevalier, d'Aucassin qui va dire qu'un fou fut guéri lorsqu'il aperçut la jambe de Nicolette ! — A *manteau réversible* (XXIV, 21) trop... américain, je préfère *cape à deux envers.* — Ces remarques manifestent des exigences sévères ; elles s'expliquent lorsqu'il s'agit d'une œuvre aussi souvent commentée.

Dans son avant-propos, M. Cohen prétend que notre chantefable ne ressortit pas à la littérature dramatique. Mais pourquoi les Théophiliens l'ont-ils transformée en jeu scénique ? L'œuvre doit être chantée, dite et dialoguée par deux personnes qui resteront des narrateurs sans devenir des personnages ; seule la récitation est dramatique au sens très large du mot. La représentation des Théophiliens fut pourtant très significative : elle a créé un personnage d'Aucassin conforme aux vues de l'auteur, elle lui a restitué des ridicules qu'un préjugé lyrique effaçait à la lecture. On n'avait pas perçu, sauf Pauphilet, la fine ironie qui fait l'un des charmes de ce chef-d'œuvre.

O. J.

— *Constant du Hamel* est un fabliau dont M. Ch. ROSTAING nous a donné une édition critique avec commentaire et glossaire (Gap, Impr. Louis-Jean, 1953. 16 × 25, 169 p. *Additions et corrections*, dans la *Revue des Langues Romanes*, LXXI, 1954, p. 324-329). Il raconte comment une femme fidèle se joue des avances de trois soupirants : un prêtre, un prévôt et un forestier. Remarquons ces représentants des trois états, à qui l'auteur attribue des procédés à leur façon pour réduire la femme de Constant à leur merci. Comme dans la *Farce du Meunier*, mieux connue, mais qui ne serait qu'une adaptation de ce conte, chacun des prétendants est attiré dans la maison, surpris par quelqu'un qu'il croit être le mari, enfin dissimulé dans un tonneau. La vengeance ne s'arrête pas là : Constant applique la loi du talion à chacune des compagnes des trois compères. Je ne puis en dire plus car l'on devine que le fabliau est poivré. Les dialogues, dans cette narration vive, sont fort bien nuancés selon la qualité des personnages.

Quatre manuscrits ont conservé le texte de cette version et l'éditeur a connu les affres de la comparaison des copies. Il a étudié les lacunes des unes, les additions des autres sans qu'il sache trop si « additions » ou « lacunes » ne sont pas des qualifications subjectives. Décidé à s'en tenir au manuscrit A (Paris, B.N. fr. 837) et à le respecter, il a regretté plus tard de lui avoir été trop soumis : dans l'article cité ci-dessus, il propose plusieurs corrections inspirées des manuscrits C et D.

Il étudie la langue du texte et, comme on le devine en le lisant, il conclut à l'emploi de la langue commune marquée de dialectalismes divers. Quoi qu'il en dise, on ne trouve aucun trait wallon dans B, car l'évolution en chuitante du *c* devant *o* (p. 46) est picarde (on la trouve à l'est seulement de la zone picarde de la Belgique, où *cuir* correspond à *tchûr*).

L'examen littéraire de l'œuvre nous introduit dans le monde international des contes oraux ; il se poursuit par une étude des personnages et de l'esprit de l'auteur. Il y est bien dit qu'on croit le prêtre superstitieux parce qu'ayant trouvé sur son chemin une poule blanche et noire, il craint rencontrer le malheur : j'aurais ajouté que c'est un procédé de conteur médiéval d'annoncer l'issue des événements qu'il va narrer.

Cette édition a été longuement préparée et M. Rostaing a pu triompher des nombreuses difficultés suscitées soit par la concurrence des versions soit par les nombreux mots à piège qui foisonnent dans nos fabliaux. O. J.

— C'est sous le nouveau titre de *Nativités et Moralités liégeoises du Moyen Age.* (Préface de Gustave Charlier. Bruxelles, Palais des Académies, 1953. 23 × 29, XIV-334 p., h.-t. MÉM. ACAD. ROY. DE BELG., coll. in-4°, 2e sér., XII, 1), que M. G. COHEN réimprime les célèbres « Mystères et Moralités du manuscrit 617 de Chantilly », publiés en 1920 dans la BIBLIOTHÈQUE DU XVe SIÈCLE. L'édition était épuisée depuis longtemps et voici qu'est donnée l'occasion aux jeunes romanistes d'acquérir ces textes précieux. Toutefois, cette édition ne diffère guère de la précédente. M. Cohen a bien dû tenir compte des observations qui lui furent faites ; il a modifié en conséquence l'ordre des scènes de l'ancienne Nativité II qu'il appelle justement ici la « Suite du Jeu de la Nativité ». Mais, à part quelques additions ou soustractions sans grande portée, à part un glossaire et un index très utiles, rien de nouveau. Il ne s'est même pas donné la peine de fondre dans sa nouvelle mise en page ce qui était en 1920 les « notes complémentaires ». Pour son introduction linguistique très importante, il a fait fi des travaux sur l'ancien wallon publiés depuis ces trente dernières années, il ignore ceux de Haust et de Remacle (sauf de dédaigneux « omis dans R. »), d'Herbillon, le *Bull. de la Comm. Roy. de Toponymie et de Dialectologie*, l'édition de Jacques de Hemricourt avec l'introduction linguistique d'Alphonse Bayot (on la croit encore inédite !), l'édition du *Dialogue des paysans* de 1636 par Jean Haust. Il n'a pas rencontré les arguments des spécialistes wallons qui jugent que les Nativités sont des environs de 1484 et ne peuvent être vieillies de deux siècles ! O. J.

Montaigne

Les *Zigzags dans les parterres de Montaigne* de M. F. RENART (Paris, R. Lacoste, [1951]. 19 × 13, 251 p.) ne sont ni une biographie ni une étude scientifique. M. Renart, ayant des loisirs, a lu les *Essais*, plume à la main ; c'est ce qui nous vaut les six chapitres où il nous dit l'idée qu'il se fait de Montaigne, pyrrhonien, humaniste, éducateur, ami, et de Montaigne confronté avec Pascal, puis avec le christianisme.

Tout cela nous paraît bien vu, exact, et du reste parfaitement

traditionnel. Un post-scriptum le confirme, où M. Renart compare ses vues à celles de Villey et de Strowski, — pour se décerner, sans sourciller, un brevet d'exactitude. Qu'on ne lui chicanera pas.

Cependant, il faut bien ajouter que M. Renart agace, parfois prodigieusement, son lecteur. D'abord par un incessant bavardage. Aux *Essais* il coud sans cesse ses « songes que voici » ; ainsi, à tout propos, les parterres de Montaigne se voient envahis par les herbes folles de M. Renart. Au point qu'à la page 114, lui-même invite son lecteur, qui ne demande pas mieux, à revenir à Montaigne. — Chose plus grave, à mon sens, en ce livre foisonnent des jugements hâtifs, des affirmations cavalières, et des erreurs évidentes. L'examen de tout cela mènerait trop loin. Mais il s'impose qu'avant de se présenter, comme il dit, chez un éditeur son manuscrit sous le bras, M. Renart aurait dû l'essarter hardiment et mettre au point pas mal de choses. J. SARTENAER, C. Ss. R.

XIXe et XXe siècles

Nous ne pouvons que féliciter chaudement les amis de M. M. Bouteron qui ont pris l'initiative de réunir les principaux articles qu'il publia pendant trente ans dans les revues (Marcel BOUTERON. *Etudes balzaciennes.* Paris, Jouve, 1954, 14 × 23, xv-273 p.). Nous aurons désormais à portée de la main ces précieuses études que le temps n'a pas ridées, où l'érudition se mêle à la ferveur, où les plus patientes recherches prennent volontiers la forme modeste d'une note et sont présentées dans un style empreint de simplicité et de vivacité tout à la fois. Elles ne nous font pas seulement aimer Balzac : notre sympathie et notre gratitude vont aussi à M. Bouteron, l'infatigable chercheur, qui mérite, en science balzacienne, le

Tu duca, tu segnore e tu maestro

du poète. Nous relirons avec plaisir *Balzac au Marais* de même que cette étude qui éclaire la marquise de Castries d'un jour plus vrai et l'enlève aux noires légendes. Et les commentaires sur l'inscription orientale de *La Peau de chagrin*, et sur le talisman « Bedouck ». Ils sont 18, ces articles, tous égaux par l'information, par l'amour. Un hommage affectueux, dû à M. Jean Pommier, retrace les travaux et les jours du grand balzacien. Les éditeurs ont eu aussi l'excellente idée de joindre aux textes de l'auteur une bibliographie de ses œuvres. R. P.

— Barrès, n° 25 dans la collection ÉCRIVAINS DE TOUJOURS (*Barrès par lui-même*, Images et textes présentés par Jean-Marie DOMENACH. Paris, Ed. du Seuil, 1954. 11 × 18, 192 p.), est peint, d'abord, par un commentateur attachant. Ensuite, par lui-même : on a choisi, dans son œuvre, une centaine de pages suffisamment représentatives. Enfin, la métaphore touche la réalité : dessins, tableaux, photographies restituent les visages. Le lecteur mis en curiosité trouvera au bout du livre le syllabus d'une biographie, une bibliographie courte,

mais bonne, et même la liste de ce qu'on peut actuellement se procurer de Barrès.

M. Domenach a tracé un portrait véridique. Il est toutefois regrettable qu'il ait cru devoir pour cela user du langage « philosophard » à la mode. M.-Th. GOOSSE.

— L'ouvrage de M. H. MONDOR, *Mallarmé lycéen*, avec quarante poèmes de jeunesse inédits, (Paris, NRF, Gallimard, 1954. 12 × 19, 361 p.) est le premier d'une collection intitulée « Vocations » dans laquelle « présentés, chez le même éditeur, par des auteurs qualifiés, d'autres grands destins, à leur aurore, seront comparés ». Aux textes de l'enfance et de la jeunesse de Mallarmé déjà publiés par M. Mondor, viennent s'ajouter ici un recueil de ses juvenilia (1859-1860) et trois cahiers de 1861, où le poète en herbe rassembla ses poètes préférés. Ces textes sont suivis d'une analyse qui situe les poèmes dans leur contexte historique et s'efforce de dégager à travers les influences trop évidentes les préparations du futur style mallarméen.

J. GENGOUX.

— Grâce à M. Ernst August RACKY, le lecteur de langue allemande disposera d'une synthèse extrêmement probe de la pensée de Saint-Exupéry. *Die Auffassung vom Menschen bei Antoine de Saint Exupéry* (Wiesbaden, Steiner, 1954. 18 × 26, 86 p. MAINZER ROMANISTISCHE ARBEITEN, II). Si l'auteur n'apporte pas grand chose de neuf, il a du moins le mérite d'avoir dégagé nettement les principales lignes de force de la pensée exupérienne : l'action, la communauté, l'oppression, la technique, la nature, le danger, la mort, l'éternité. Il glisse, sans trop insister, sur la dette de Saint-Exupéry envers les hommes de science et les philosophes (Nietzsche, Bergson, p. 79, 83, 85) qui ont marqué la réaction contre le positivisme. On eût aimé, à ce propos, quelques précisions. A. K.

— M. Karl MAURER vient de consacrer un volume très bien documenté à l'interprétation de deux poèmes de Paul Valéry : l'*Ode Secrète* et *Le Vin Perdu*. Sous leur diversité apparente, ils traitent tous deux de la création poétique. Pour qui connaît le langage valérien — et M. Maurer le connaît admirablement, jusqu'aux virgules, jusqu'aux majuscules — la danse évoquée dans la première strophe de l'*Ode Secrète* symbolise la création poétique dans ce qu'elle a de gratuit. C'est ce même caractère de gratuité, d'offrande au néant, qui fait de la libation du *Vin Perdu* un acte essentiellement poétique. Autour de ces deux poèmes, l'auteur bâtit une véritable encyclopédie valérienne où le spécialiste trouvera une étude détaillée des thèmes dont certains remontent jusqu'à Lucrèce et Sénèque le Tragique. (*Interpretationen zur späteren Lyrik Paul Valérys*. Munich, Lehnen, 1954, 16 × 23, 251 p.). A. K.

— De l'amitié de Dabit et Gide il reste peu de documents. Ils sont d'autant plus précieux, et il faut remercier M. DUBOURG de publier les lettres de Gide à son jeune ami en les commentant (*Eugène Dabit et André Gide* avec 18 lettres inédites d'A. Gide. Préf. de L. Le Sidaner. Paris, Plaisir du Bibliophile, 1953. 14 × 19, 63 p.). Il apparaît aussi que Dabit, attiré par le communisme, est resté indépendant d'esprit. Sur sa mort, Gide aurait émis une opinion, rapportée ici (p. 54) dont on ne sait si elle traduit un mouvement d'humeur ou si elle est fondée en fait. L'éditeur produit, en fin de volume, un texte inédit de Dabit, *Les beaux jours*. R. P.

— M. Pierre DUBOURG aime Jean Cocteau et entend nous prouver qu'il a raison (*Dramaturgie de Jean Cocteau*. Paris, Grasset, 1954. 11 × 18, 277 p.). Il ne croit pas que les partis-pris du critique nuisent à son « détachement » : « J'ai voulu chanter cette œuvre, mais la chanter avec le plus de lucidité possible : je dis franchement ce que j'aime et ce que je n'aime pas. Ce livre est donc un poème déguisé en étude, un poème écrit avec la logique d'une passion qui n'est pas aveugle... ».

M. Dubourg admire surtout en Cocteau le créateur de mythes, l'évocateur de fièvres bouleversantes, le magicien qui rend tangible l'irréel : nous acquiesçons de grand cœur. Nous sommes moins convaincus de la « nécessité » de chaque image, de cette « rigueur dans l'action » qui mène le poète sans détours à l'essentiel et à l'utile. De page en page, le ton devient plus dithyrambique. Avec l'analyse de *Bacchus*, la polémique s'en mêle, M. Dubourg s'emporte, nous ne nous laissons pas persuader. En revanche l'étude des films de Cocteau est excellente et instructive ; il fallait la compétence de M. Dubourg pour analyser aussi complètement les intentions et les réalisations du poète.

On regrettera que le critique n'ait pas poussé son investigation plus avant, plus profond ; et aussi qu'il se soit délibérément limité aux films et au théâtre. Comment séparer le Cocteau des poèmes et des romans, où les mêmes symboles se retrouvent, les mêmes mythes, les mêmes personnages ? On attend de M. Dubourg la synthèse, moins touffue et plus dense, qui les dégagerait. A. GOMMERS.

Littérature occitane

Anthologie

« L'unique prétention » de la *Petite anthologie de la lyrique occitane du moyen age* de M. P. BEC ([Avignon], Édouard Aubanel, [1954]. 11 × 18, 152 p. Coll. LES CLASSIQUES D'OC, 4. Prix : 180 fr.fr.) « c'est de fournir à l'honnête homme de nos jours un instrument de travail qui lui permette de s'initier sans trop de peine à un moment culturel, essentiellement brillant, de l'histoire et de la civilisation méridionales. Il s'adresse en particulier aux étudiants de philologie française qui voudront bien ne pas méconnaître le second aspect de

la culture » de la France. On peut croire que ce petit livre sera accueilli avec faveur par ce public, qui a assez souvent entendu parler de la lyrique des troubadours, mais qui a eu rarement le moyen de l'approcher personnellement, confinée qu'elle a été généralement jusqu'ici dans des publications savantes et d'un temps lointain.

Dans une trentaine de pages d'introduction, auxquelles il convient d'ajouter les notices qui présentent les genres et les auteurs, M. Bec a dit clairement l'essentiel des idées traditionnelles sur cette littérature. On pourra les rectifier ou les nuancer et les compléter par celles, révolutionnaires, que M. Zorzi a développées récemment et dont nous avons donné un aperçu dans cette revue (*Lettres Rom.* IX, 1955, p. 333-9).

L'anthologie elle-même comporte 28 pièces, sans en compter 4 en appendice qui représentent « La lyrique courtoise hors d'Occitanie ». Quelques-unes servent d'abord à donner une idée des genres, le reste à faire connaître les auteurs les plus illustres. Chaque poésie est suivie d'une traduction — aussi littérale que le permet l'élégance, qui est sauvegardée, — puis d'une double série de notes, les unes consacrées à de brefs commentaires, les autres aux difficultés linguistiques. Elles sont fort bonnes, encore qu'on eût pu les souhaiter çà et là moins timides ou plus généreuses.

L'unique vrai défaut que je trouve à cette anthologie qui aspire précisément à initier à la lecture des textes provençaux — lesquels ne sont généralement pas faciles du tout à déchiffrer, et l'on s'en est si bien rendu compte qu'on a estimé indispensable de les traduire, — c'est l'absence d'un lexique. Une seule considération me paraît l'expliquer, sans la justifier : la crainte de donner au petit livre des proportions hors série. Mais il eût mieux valu dans ce cas sacrifier quelques pièces, notamment tout l'appendice, plutôt que de priver le lecteur d'un instrument de travail évidemment fondamental, grâce auquel il eût pu davantage comprendre par lui-même le recueil qu'on lui offre et même en aborder d'autres. P. G.

Llull

« Il Malagrano », l'élégante collection de M. G. Manacorda, qui publie des textes rares ou représentatifs avec une traduction italienne en regard, a accueilli *Lo Desconort* de Ramon LLULL, présenté et traduit sous le titre de *Lo Sconforto* par notre collaborateur M. M. RUFFINI (Firenze, Sansoni, 1953, 12 × 16, 114 p. h.-t., n[os] 111-113). *Lo Desconort*, qui s'étend sur 69 laisses monorimes de 12 alexandrins, exprime le découragement du généreux franciscain devant l'insuccès de ses démarches auprès du Pape et des seigneurs en faveur de ses projets de croisade et de conversion des musulmans. Ce poème n'a jamais été très connu et il n'existe en France que dans l'édition critique et la traduction de Pagès (Toulouse, 1938), sur lesquelles M. Ruffini s'est principalement fondé.

Dans l'introduction de M. Ruffini, nous relèverons sa tentative

pour fixer plus précisément la date du *Desconort* : entre le 22 mai et le 29 septembre 1295, ce qui ne laisse pas d'ailleurs de se heurter à certaines difficultés. Quant à sa traduction, fort louable dans l'ensemble, je l'eusse préférée çà et là plus rigoureusement fidèle à l'original. Rien, par exemple, n'obligeait à faire passer dans une proposition précédente le *mas* du vers 135, ni à omettre le *nuyl* du vers 138, ni à traduire *amistança* par *amore* (v. 552). Ce fut un tort aussi de supprimer l'interrogation, et donc le mouvement, du vers 454, où, en outre, « se réjouir *della pienezza della divinità* » ne doit pas être un très bon équivalent de « se réjouir *en plena deytat* ». De son côté, la finale de la strophe renferme une contradiction, dont l'auteur n'est pas coupable, et *Dio non ascoltato* paraît traduire faiblement *Deus aunir* (v. 462). Regrettons aussi que les références données à la p. 16 au sujet du procédé lullien du « recommencement ». soient erronées. P. G.

Bellaud

Bellaud de la Bellaudière, bel inconnu, d'un accès particulièrement difficile parce qu'il ne reste quasi rien de l'édition ancienne de ses œuvres (Marseille, 1595) et qu'il n'a jamais été réédité depuis, sauf précisément par M. Auguste Brun, dont je me fais un plaisir de signaler l'anthologie qu'il vient de publier dans Les Classiques d'oc (*Obros et Rimos*, *Don-Don infernau*, *Passa-tens*, Avignon, Aubanel, [1954], 11 × 18, 136 p.). Inaccessible, Bellaud l'est également parce qu'il est fort original dans son lexique et sa syntaxe ; parce que, comme dit M. Brun, « il jongle avec les mots, les déforme », et que « ces déformations deviennent des devinettes. Avec cela des images à surprises, des allusions obscures, des phrases à l'emporte-pièce, des infinitifs ou des relatifs mal accrochés... ». Il ne faut pas un contact prolongé avec les *Obros et Rimos* pour voir combien le savant éditeur a raison d'ajouter : « aucune page qui ne propose quelque curiosité de style, mais aussi des problèmes d'interprétation ». Fort heureusement, M. Brun a été très secourable au pauvre lecteur et par là même à Bellaud : il nous a donné du poète un texte extrêmement soigné et fort bien annoté, comme on n'a pas coutume d'en trouver dans de modestes éditions classiques.

Bellaud méritait-il d'être ainsi ramené au monde des vivants? Il semble bien que oui. Écrivain certainement vigoureux et peu banal, il occupe, en outre, une place remarquable dans l'histoire de la littérature d'oc. Né, en effet, en 1543 (et non, comme on le dit habituellement en 1533), mort en 1588, il vient pour ainsi dire témoigner, trois siècles environ après la grande floraison de la poésie provençale, que la sève n'en est point tarie et qu'elle pourra, trois siècles plus tard, faire éclater un nouveau printemps.

Ceux qui seraient tentés de connaître de plus près ce curieux Bellaud seront comblés par le livre érudit, agréable et pittoresque que M. Brun lui a d'autre part consacré dans les Annales de la Faculté

DES LETTRES D'AIX (T. XXVI, fasc. unique, 1952), sous le titre *Bellaud de la Bellaudière poète provençal* (Gap, Impr. Louis-Jean, 16 × 25, 184 p.). Les chapitres sur la langue de Bellaud et sur son art son particulièrement suggestifs. Ils marquent fort bien les rapports littéraires précis ou la parenté d'esprit et d'attitude entre Bellaud et les écrivains de la Renaissance. P. G.

Aubanel et Mistral

Parmi les textes édités à l'usage des candidats aux épreuves facultatives du baccalauréat, figurent les *Œuvres Choisies* de Théodore AUBANEL, pourvues de notices et de notes par Claude LIPRANDI et transcrites en graphie occitane par A. Paule LAFONT (Avignon, Aubanel, 12 × 18, 112 p.). Fallait-il présenter les textes dans la graphie mistralienne comme le veulent ceux qui se réclament du félibrige, ou dans la graphie « occitane » ? Les éditeurs, convaincus que l'avenir de la culture occitane est lié à l'existence d'un système linguistique un dans l'espace et dans le temps, ont choisi cette dernière solution, renvoyant à l'édition en graphie mistralienne, d'abord publiée, les esprits chagrins — nous en sommes — qui eussent préféré lire les poèmes d'Aubanel dans la forme où Aubanel les écrivit. Que penser de cette unification après coup, dans l'espace et dans le temps? Imagine-t-on les œuvres de Ruysbroeck et les poèmes de Gezelle transposés en « algemeen beschaafd » — en « néerlandais policé » — pour la facilité des étudiants de Nimègue et de Gand? Et Aubanel reconnaîtrait-il encore les filles d'Avignon dans ces Filhas d'Avinhon qui vous ont un petit air de Toulouse? C'est dire que les querelles de toute sorte qui marquèrent la vie du pauvre Aubanel sont loin d'être terminées. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire les deux petits volumes (sous des couvertures différentes, il s'agit en réalité d'un recueil de textes absolument identiques) qui ont paru à l'occasion du centenaire de la fondation du Félibrige, le 21 mai 1854, au château de Font-Ségugne (*Hommage à Théodore Aubanel*, précédé d'un compte rendu de Maurice BONNARD et suivi d'une bibliographie. Avignon, Édouard Aubanel, 1954, 12 × 19, 114 p.).

Ce que l'on perçoit avec le plus d'évidence, à travers ces discours et ces toasts, c'est la persistance des conflits de toute sorte qui opposèrent, chez les poètes de langue d'oc, les croyances, les opinions politiques, légitimistes ou républicaines, l'amour de la petite patrie et celui de la grande, pour ne rien dire des divergences de vue concernant les problèmes de graphie, des querelles d'école et des inimitiés personnelles. Il semble même qu'il y ait, au beau pays de Provence, des lieux où l'esprit belliqueux souffle avec plus d'impétuosité encore que dans les arènes de Nîmes ou d'Arles : ce sont les salles de banquet à l'heure du toast. Ne songeons qu'à la querelle qui mit aux prises le 29 décembre 1878, lors d'un banquet « fraternel », Aubanel et Roumanille. Trois quarts de siècle plus tard, le petit-fils du poète constate avec regret que les fêtes ont commencé par une

attaque contre Aubanel. On a voulu qu'Aubanel soit mort des suites de la commotion qu'il ressentit devant la sévérité avec laquelle l'archevêque d'Avignon condamna *Les Filles d'Avignon* lors de leur publication. Il semble que le poète ait été avant tout la victime de la malveillance d'un confrère qui surprit la bonne foi d'un prélat qui était du Nord et qui ne comprenait ni le provençal ni l'âme des poètes de Provence. Heureusement, dans une allocution prononcée le le 15 octobre 1952, Mgr Avril rendait justice au poète et jugeait son talent et ses faiblesses en des termes infiniment compréhensifs. Je crois qu'il n'y a plus personne à l'heure actuelle pour mettre en doute la sincérité du catholicisme d'Aubanel.

Et Mistral? Malgré ses variations, ses contradictions, son respect humain, ses prétextes et ses erreurs, le poète de Mirelle est considéré comme chrétien par M. Léon Teissier (*Mistral chrétien*, Montpellier, Déhan, 1954, 15 × 23, 141 p.). L'auteur joint à un robuste bon sens une connaissance sérieuse du sujet qu'il traite et un mépris absolu à l'égard de toute référence bibliographique précise. Il semble cependant qu'il confonde parfois le sentiment religieux tel qu'il apparaît dans d'œuvre de Mistral, et qui, comme tel, ressortit à l'histoire littéraire, avec le problème de savoir dans quelle mesure Frédéric Mistral fut un chrétien digne de ce nom, ce qui n'est du ressort d'aucune critique humaine. A. K.

Varia

De la fabrication des horloges au moyen âge. — Qui l'aurait cru? Un codex de la Vaticane (Vat. Lat. 3127) a sauvé *Ung petit traicté pour faire horoleiges* datant vraisemblablement de la première moitié du xve siècle. M. E. Morpurgo vient de le publier dans la revue italienne *La Clessidra* (X, 1954, no 11, 19 p.) avec des notes et les photos du manuscrit entier. C'est une édition fort bien commentée de ce traité technologique insoupçonné dont l'écriture paraît être de la première moitié du xve siècle et non de la fin du xive, comme le proposerait M. Morpurgo. La langue est extraordinairement nette. Heureuse trouvaille qui permettra de comprendre mieux le long poème allégorique de Froissart, *Li Orloge amoureus*! O. J.

— M. R.-L. Doyon, publie et commente les notes griffonnées en 1834 par Stendhal, dans les marges du livre d'une Anglaise, Mrs Trollope, intitulé *Domestic Manners of the Americans* (1832). Cette lecture a inspiré une page de *Lucien Leuwen*. (*Stendhal devant l'Amérique et l'Angleterre*, dans *La Table Ronde*, décembre 1953).

L. Gabriel.